

Cien años de la Bauhaus. La revolución del objeto cotidiano: Creación, formas, espíritu y superficie a través de sus estudiantes femeninas

Marisa Vadillo Rodríguez¹
Universidad de Sevilla

Resumen

El artículo propone una aproximación específica al impacto que ha supuesto para occidente la Bauhaus alemana (1919-1933) desde su creación. Un planteamiento que se ha centrado en el objeto cotidiano como material de reflexión, abordado como un catalizador de su pedagogía, de sus principales inquietudes y de su vinculación con el arte desde que se inaugurase el célebre centro educativo en 1919. A través de obras y referencias de protagonistas femeninas de la escuela como Gertrud Grunow (1870-1944), Anni Albers (1899-1994), Alma Buscher (1899-1944) o Wera Meyer-Waldeck (1906-1964), el texto construye una visión transversal a una producción imprescindible que fusionó diseño y arte plástico.

Palabras clave: Bauhaus, centenario, objeto, arte, Albers, Buscher, Fehling, Meyer-Waldeck, Leiteritz.

One hundred years of the Bauhaus. The revolution of the everyday objet: Creation, forms, spirit and surface through its female students

Abstract

This article proposes a specific approach to the impact that the German Bauhaus (1919-1933) has had on the West since its inception. An approach that has focused on the everyday object as a material for reflection, addressed as a catalyst for its pedagogy, its main concerns and its link with art since this famous educational center was inaugurated in 1919. Through works and references of the female students of the school as Gertrud Grunow (1870-1944), Anni Albers (1899-1994), Alma Buscher (1899-1944) or Wera Meyer-Waldeck (1906-1964), the text constructs a transversal vision to a essential production that fused design and plastic art.

Keywords: Bauhaus, centenary, object, art, Albers, Buscher, Fehling, Meyer-Waldeck, Leiteritz.

¹ Profesora Titular de la Universidad de Sevilla. Autora de *Otra mirada: las fotografías de la Bauhaus* (2010) y *Las diseñadoras de la Bauhaus: Historia de una revolución silenciosa* (2016): www.marisavadillo.es /marisavadillorodriguez@gmail.com

En 1886, Cheneau, en *The Education of the Artist* criticó la formación del artista de su tiempo, una formación que él consideró que comenzaba a moverse en un sentido de decadencia, que suponía el fin de las escuelas nacionales, de las identidades individuales, de los estilos. A finales del siglo XIX el autor denunció la incultura del artista moderno, la creación de un nuevo individuo —y una nueva sociedad— que no pensaba en la mitología, ni en la iconografía clásica, ni en el virtuosismo técnico, ni en la mimesis de la apariencia. Artistas que, para él, manifestaban lo global como un elemento unificador y sospechoso. Así, presintió una revolución, el fin de una época que Danto (1924-2013) definiría más tarde como “histórica” en su obra *Después del fin del arte* (p. 65). Cheneau consideró inadecuada la formación del joven artista de su momento y denunció lo que para él sería el desastre de la modernidad. Es decir, presintió el éxito de lo que sería una realidad en poco más de treinta años, en pleno corazón de Europa: la escuela de la Bauhaus (1919-1933). Sus jóvenes artistas no mirarían a ese pasado, ni a la iconografía, ni a la mitología, ni al estilo nacional porque decidieron inventar su mundo y su época mirando al futuro, en un fenómeno creativo imparables que aún llega hasta nuestros días desde diversos ámbitos, tanto desde el diseño como el artístico.

Sin duda, Cheneau no llegó a intuir la potencia creativa que supondría la fascinación por lo nuevo, en un sentido tan pasional que aquellos jóvenes artistas de la Bauhaus (huérfanos de tradición sólo en apariencia) que quisieron ‘re-hacer’ el mundo enlazarían su producción con la sociedad moderna hasta la actualidad, pero también con el pasado. No ignoraron una fe humanista o espiritual, ni en la concepción del arte ni en la del individuo, lo que les vincularía de un modo muy profundo con la gran tradición cultural europea: el Humanismo.

En su fascinación por lo moderno aquel alumnado llevaría, en pleno siglo XX, el conocimiento artístico más puro al ámbito de lo social, usando como vehículo principal el diseño aplicado al objeto cotidiano en el ámbito de la vivienda unifamiliar. La Bauhaus propuso una mirada absoluta a su época, se creó pensando en el ser humano de su momento, en las necesidades a lo largo de su vida, tanto físicas como espirituales, en sus interrelaciones con el espacio y el entorno doméstico, a través de una concepción pedagógica transdisciplinar del arte. Así respondieron a esa nueva realidad que se manifestaba urbana, rápida, cosmopolita e industrial, con una actitud humanista tan polifacética que su sentido último les vincularía con la cultura clásica griega o con autores tan dispares en el tiempo y la forma como fueron Leonardo da Vinci (1452-1519), Martín Lutero (1483-1546) o Giambattista Vico (1668-1744). Estos autores clásicos también habían dispuesto sus conocimientos al servicio de sus respectivas sociedades con la creación de objetos de ingeniería civil o militar, aplicando sus teorías a la ciencia o bien a la educación. En este sentido, Rebollo Espinosa explica cómo Vico entendía la pedagogía:

La finalidad social de la educación no es añadida a la individual, sino que simplemente se trata de seguir insistiendo en ofrecer al hombre una formación completa: el hombre es a la vez un ser único, distinto del resto de sus iguales en el grupo, y un ser social, partícipe de la comunidad, miembro integrante de la misma; por consiguiente, para no caer en el vicio de la artificiosa y deformante unilateralidad, ambas características habrán de ser cultivadas (p. 896).

Una concepción pedagógica muy afín al origen de la Bauhaus. De hecho, la idea del artesano absoluto que Walter Gropius (1883-1969) había propuesto en sus inicios, y el ideario posterior del arte fusionado con la tecnología como una nueva unidad a partir de 1923 se imbricaba al cien por cien con el espíritu humanista y la idea del artista total que han supuesto las figuras teóricas y artísticas más importantes del arte. Nos

referimos a individuos que vieron el todo, que fueron muy completos en su hacer hace un siglo, que miraron su época con intensidad, amplitud y visión de futuro, entendiendo la creación como resultado de un proceso total. Construyeron su época, tal y como nos relató la célebre diseñadora Margarete Leischer (1907-1970), formada en la Bauhaus, cuando describió con certeza:

El proceso de diseñar se volvió un asunto total. La investigación de nuevos materiales y métodos de producción, las implicaciones comerciales y sociales, el uso final y la función del producto, todo ello era considerado y discutido. Estas discusiones y debates, formales e informales, eran el mayor estímulo, particularmente porque éramos social e internacionalmente una comunidad plural (Inv. N° 10512/2, p.1049).

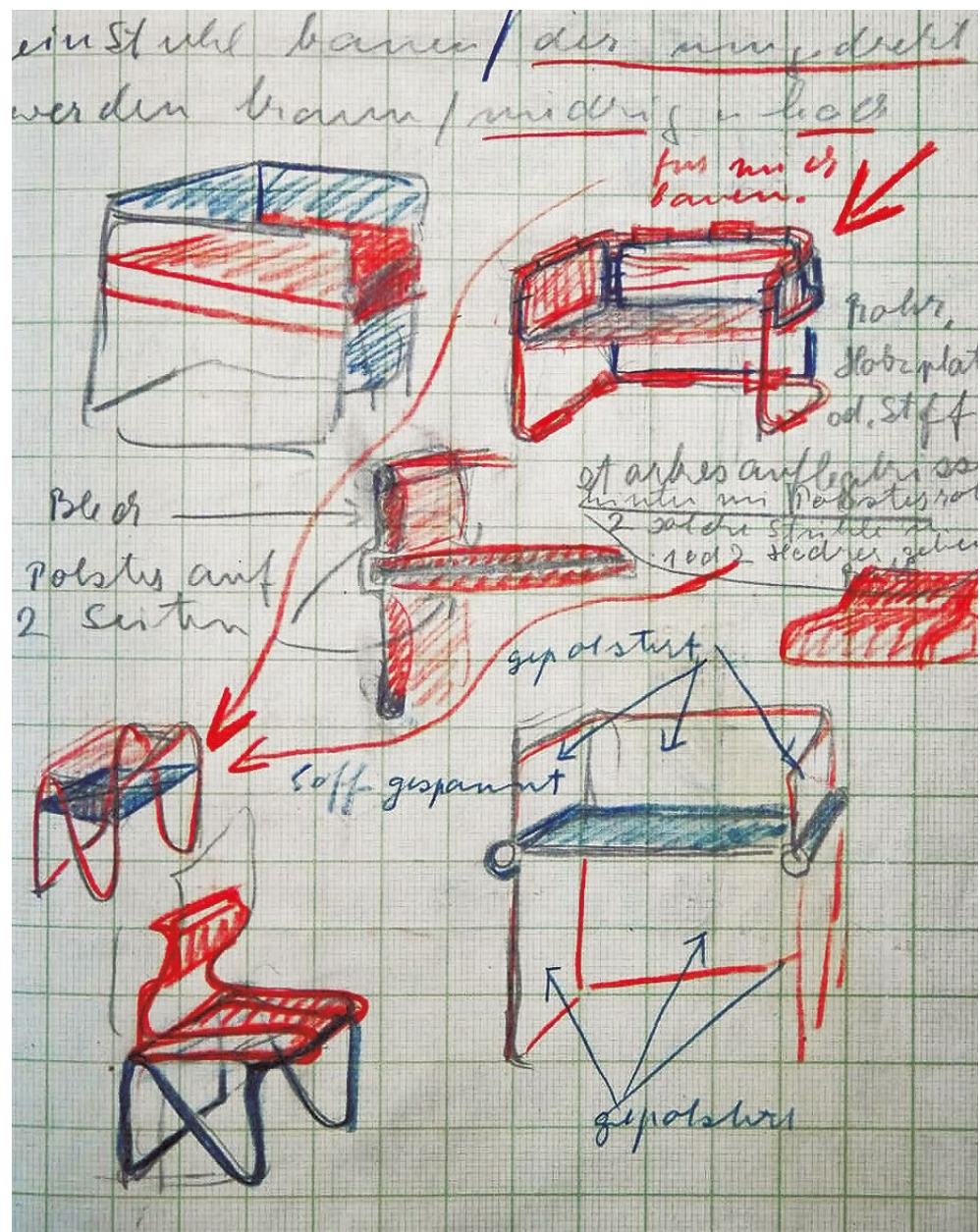


Fig. 1. Bocetos de Marianne Brandt. Stiftung Bauhaus Dessau. Inv. N° I2832D

La revolución del objeto cotidiano hace cien años

Consideramos así que, a partir de su concepción creativa, de la relación del diseño con la vida cotidiana y del compromiso social, el alumnado formado en la Bauhaus determinó con sus creaciones, hace cien años, una revolución que trascendería más allá del diseño. Directamente —al menos— afectaría a tres elementos clave de la producción artística posterior: al objeto cotidiano, al espacio arquitectónico y a la magnitud social del arte. Es decir, al objeto cotidiano como elemento plástico que se experimenta como un fenómeno total vinculado a un espacio en el que se generan relaciones con los usuarios, y entre ellos. Consideramos que este último fenómeno artístico-social culminaría a finales del siglo XX en el arte relacional, planteado en 1998 por Nicolás Bourriaud (1965) con su *Esthétique relationnelle*. Aspectos que estarían transitados a su vez por un potentísimo lenguaje visual simplificado formal y cromáticamente, acorde a la esencia humanista, de carácter geométrica, tal y como indica Torres García en su texto “La recuperación del Objeto (Lecciones sobre plástica)” (1952) cuando determina que con la estructura, la geometría o la abstracción se elimina la expresión subjetiva, que es menos retiniana, acercándose así a una actitud humanista ya presente en el arte griego (p. 21). No obstante, por centrarnos en un elemento definitivo de reflexión ligado a la Bauhaus, y al impacto que ha supuesto la escuela durante un siglo hasta la actualidad, optamos por destacar, de entre todas sus propuestas de hace cien años, la consideración que hicieron del objeto cotidiano.



Fig. 2. Diseño de Grete Marks. Pieza propiedad de Heinz-Joachim Theis, director del Keramik Museum Berlin.

La crisis de la representación y de la imagen en general, que se inició a partir de la invención de la fotografía, provocó que los artistas comenzaran a cuestionarse su propio rol —no sólo en el arte— sino en toda su realidad ontológica y social. Las reflexiones en torno al objeto artístico, en su relación con el objeto cotidiano e industrial, fueron centrales en los nuevos planteamientos que adoptarían las primeras vanguardias y autores como Marcel Duchamp (1887-1968).

Fue entonces, coincidiendo con la Bauhaus, cuando el objeto común se insertó en el discurso artístico. En 1917, todo cambió: jamás miraríamos un urinario de la misma manera y el rol del artista como único creador de representaciones quedó dinamitado. La escuela alemana, que no estaba al margen de ese *tsunami* objetual, daría una vuelta de tuerca a la simbiosis arte-objeto modificando para siempre la relación del artista con el artesano y las artesanías. Ellos no tomaron un objeto de la realidad y lo incorporaron al ámbito artístico, sino que hicieron el recorrido contrario: tomaron del mundo artístico todo lo que necesitaban para aplicarlo en los objetos cotidianos que irían destinados al uso común de una nueva sociedad masiva, urbana, industrial y más democrática. Por lo tanto, la acción de la Bauhaus fue una reforma revolucionaria, desde el arte hacia la sociedad, a través del objeto cotidiano, su principal vehículo. Evidentemente, modificar los objetos con los que nos relacionamos es modificar toda nuestra experiencia cotidiana y el modo de entender el mundo. La aportación de la escuela fue radicalmente transversal: a través del diseño textil, del mobiliario, del diseño interior, del concepto arquitectónico, de la pedagogía, del arte, etcétera. La potencia de la Bauhaus consistió en llevar la propia teoría artística de la vanguardia al objeto cotidiano en el espacio doméstico, a través de un guión visual que fue “anti-ilusionista pero universalmente comprensible, un lenguaje gráfico que evita las convenciones del realismo perspectivo, todavía vinculado objetivamente al hecho material” (Lupton y Miller, p. 22). Interactuamos con los objetos que nos rodean de un modo tan complejo que este vínculo abarca desde la experiencia física hasta la emocional o biográfica —lo que se ha venido a denominar ‘objetos biográficos’ o ‘autobiográficos’ (Massey y Sparke, 2013)—. Determinar que somos indiferentes a ellos a través de nuestros sentidos o nuestro conocimiento sería negar nuestra capacidad de percepción y emoción con el mundo que nos rodea, definido en nuestras propias viviendas. Como diría Gaston Bachelard (1884-1962), la casa es “nuestro primer universo” (2000, p. 28).

De este modo, el tránsito bidireccional entre el objeto doméstico y el espacio artístico fue inevitable. Es probable que este trasvase, en las dos direcciones, haya sido uno de los elementos creativos más activos del arte último del siglo XX (Harman, 2014) y, en este sentido, la Bauhaus fue pionera. Entendemos que la aportación más original de la escuela fue su vocación de crear lo que denominamos como objetos ‘extendidos’ (o ‘expandidos’) en el espacio arquitectónico interior; creados en él y para él. Fueron objetos funcionales, pero también espirituales, que iban más allá de la apariencia de superficie, de modo que respondían a aspectos funcionales, sociales, estéticos y relacionales con el espacio y los individuos para los que se crearon. Diseño y arte al servicio de la sociedad: “Nuestro conocimiento de lo que el objeto contiene dentro de sí lo hace crecer más allá de su apariencia superficial —debido a que el conocimiento del objeto es más que lo que su superficie revela—” (Whitford, p. 54).

La función polifónica del diseño

Así, hace cien años, la Bauhaus planteó el diseño y el arte como una construcción funcional total, sin ornamentos. La artista y antigua alumna de la Bauhaus Anni Albers (1899-1994), en su publicación *On designing* (1959),

al referirse a la escuela y sus prácticas textiles, señaló que “la utilidad se volvió la tónica de trabajo” (p. 39). Pero la función no estaba simplificada por la utilidad, ya que era una función ‘polifónica’ en un sentido similar al planteado por Paul Klee (1879-1940) en sus teorías en torno a la forma elemental que explicó al alumnado textil. Nos referimos a que era una concepción plural de la función donde la forma, lo social, la industria y el arte componían una propuesta objetual que se diseñaba, muy relacionada con el espacio arquitectónico. Podríamos pensar así en el cuarto infantil que diseñó Alma Buscher (1899-1944), quien buscaba con sus formas simples crear productos funcionales muy complejos que estimularan la imaginación infantil, como ella misma afirmó al determinar que sus productos desarrollaban la imaginación de los niños estimulando su creatividad natural (1925, p. 189), frente a los cuentos clásicos, por ejemplo. Buscher defendía que los juguetes de la Bauhaus buscaban una forma clara, modular, sin complicaciones, que incitara a los niños a construir y cuya proporción fuera lo más exacta posible, tacto suave y colores primarios (junto al blanco) para incrementar la atención en la infancia (1926, p. 157); juguetes cuya función era construir e imaginar. Sus célebres mecanos, que aún hoy se comercializan por empresas como Naef Toys, ponen de manifiesto esta concepción.



Fig. 3. Alma Buscher. Spielend ins neue Jahr. TZ, München.

Esta compleja noción funcional de los objetos generaría, en ocasiones, posiciones encontradas entre el propio alumnado. En Dessau, el taller textil desarrolló piezas (alfombras, tapices, entre otras) en un sentido contrario a los intereses del alumnado de arquitectura quienes defendían más el diseño de estos productos interiores como simple ‘revestimiento’. Por el contrario, las tejedoras consideraban que estas piezas debían responder

conceptualmente a lo que denominaban irónicamente como ‘tejedura de complejos’ por sus funciones conceptuales y espaciales. Es curioso que Lena Meyer (1906-1981) admitiera, años después, en un texto original manuscrito (Stiftung Bauhaus Dessau, Nº I 15590) que aquellas intensas discusiones que tuvieron en torno a dos funciones (revestimiento o textil), no eran intercambiables por ser funciones diferentes. En ambos casos, el objeto sería resultado de sí mismo, de su uso, pero también estaría vinculado a lo que le rodeaba.

Quizás, uno de los ejemplos más fascinantes de la huella pedagógica de la Bauhaus, en torno a esta compleja funcionalidad, lo tendríamos en una propuesta que presentó la antigua alumna Wera Meyer-Waldeck (1906-1964) en la primera exposición de la Liga de Talleres Alemanes Deutschen-Werkbund tras la II Guerra Mundial, en 1949. Este diseño lúdico infantil se basaba en un principio multiforme, en el ahorro de espacio y la multiplicación de posibilidades de uso, debido a diversas extensiones que se insertaban en la pieza central o bien al modificar la posición de la misma en el suelo. La singular pieza básica (caja de madera) se multiplicaba pudiendo servir como caballito de madera abstracto, como carrito, balancín, tren, etcétera, ya que esta caja base tenía una singular forma: en su posición vertical habitual sería una caja de madera cuyos bordes superiores eran convexos y cuyo fondo era cóncavo, donde la función principal sería guardar pequeños objetos. En esta posición, más estable, se le podía aplicar unas ruedas en los cuatro puntos de apoyo, de modo que los niños podían transformarla en carritos individuales o colectivos para componer un tren de cajas en las que subirse a jugar. Todas tenían unas aberturas por los paneles delanteros y traseros de manera que podían unirse consecutivamente por cuerdas, o bien meterse un niño en cada caja y que otro tirase de ellas. En su posición inversa, bocabajo, la caja era un balancín, ya que el fondo cóncavo de la misma funcionaba ahora en el suelo como asiento mientras que el borde curvo de la abertura posibilitaba el balanceo de la pieza en dirección delante y atrás. Una posición que permitía, además, incorporar una cabeza de madera en forma de caballo. El recuerdo, aunque simplificado, de esta propuesta es más que evidente en infinidad de piezas que podemos ver en la actualidad, como en el catálogo internacional de *Ikea*, con el modelo de „almacenaje+rdd“ de la línea *Flisat*.

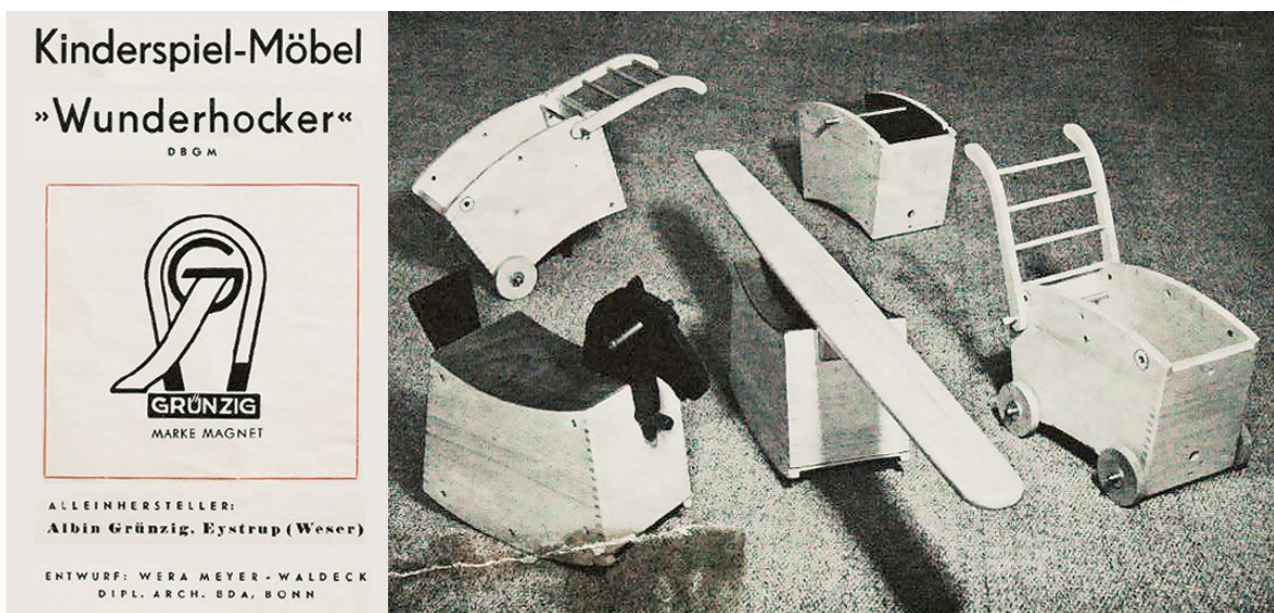


Fig. 4. Wera Meyer-Waldeck. Kinderspiel-Möbel. Bauhaus-Archiv Berlin. Inv. Nº 11465-1.

La materia prima como concepto: la potencia del material

Por otro lado, si a día de hoy tuviéramos que destacar una de las aportaciones más originales de su pedagogía aplicada a la creación o diseño de un objeto, por su impacto a lo largo de este siglo, deberíamos señalar la categoría que le dieron al estudio del material que usaban como materia prima en sus objetos. Brüderlin afirmó en 2013 que:

La liberación del material, que había sido visto en un sentido platónico como algo inferior, del dominio de la forma —y su liberación después de la liberación de la forma del objeto a través de la abstracción— es una de las liberaciones más radicales del movimiento de la modernidad (p. 24).

En el caso concreto del tejido, las tejedoras de la Bauhaus debían participar tanto en la preparación previa de la materia prima como en el proceso de creación, de modo que debían controlar todo el procedimiento, conocer y coordinar todas las fuerzas que afectarían a su producto final. Una concepción del objeto al diseñar que especificó más tarde la propia Anni Albers: “Aprendemos a respetar el material trabajándolo. Moldeando cosas y pensamientos activos que, desde ellos mismos, irradian un significado. Estas cosas necesitan una forma clara para proporcionar un significado claro” (1941, p. 6).

EQUIVALENCIAS ESTABLECIDAS POR GRUNOW PARA EL PRIMER ORDEN (CIRCUITO SENSIBLE)					
Numeración	Color	Notas musicales	Alma	Forma	Materiales
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

Fig. 5. Círculo cromático extraído de Grunow, G. (2001). *Der gleichgewichts Kreis. Ein Bauhaus Dokument*. Weimar, Deutschland: VDG, pp. 81-106.

En realidad, esta importancia del material ya la experimentaba el alumnado desde su formación previa al ingreso en la Bauhaus, cuando realizaban el Curso Preliminar de acceso, que era eliminatorio. En este Vorkurs se impartía la asignatura de Teoría de la Armonía dirigida por la profesora Gertrud Grunow (1870-1944). Formada musicalmente, sus teorías respondieron a principios sinestésicos que relacionaban el color en su conexión con el sonido, con la forma, con el ser humano y con los materiales. Así, el color lo entendía como un impulso vital vinculado a la fuerza de la luz, como una energía vigorosa, concretamente “como un símbolo de un estado emocional del ser. Su expresión visible es un gesto, que corresponde con un sentimiento” (Grunow,

Bauhaus-Archiv Berlin, Inv. N° 7285/4). No obstante, Grunow centró sus teorías en un elemento fundamental: el equilibrio. No lo entendía en un sentido plástico de composición, ni estrictamente físico o exclusivamente musical sino más bien como elemento conceptual, que aplicaba a una ley suprema según la cual se constituye toda ordenación; similar a un acuerdo lógico en el objeto entre la ordenación externa (formal) y la interna (material). Así, por ejemplo, en su teoría, el color gris se correspondía en música con la nota 'sol sostenido', con la actitud del alma 'inmóvil', en forma con la línea recta horizontal y le pertenecía el material de la piedra bruta (Vadillo, 2016, p. 229). Grunow no estuvo sola, a lo largo del siglo XX se plantearon inquietudes que buscaron establecer leyes y principios fundamentales como la *Teoría de la Gestalt* o bien las de Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la Percepción*, texto en el que reflexionó sobre las diferencias en torno a la 'cosa' y al 'objeto', por ejemplo. No olvidemos que pensar en las sensaciones y los sentidos, interrelacionados con la forma humana y analizar el material, son procesos fundamentales a la hora de diseñar un producto.



Fig. 6. Otti Berger. Bauhaus-Archiv Berlin. Inv. N° 6442.

De este modo, en la pedagogía de la Bauhaus la experimentación material fue constante. Sobre todo en su fase en Dessau. Esta inquietud por buscar nuevas materias primas que les permitiese la construcción de objetos inéditos que pudiesen aplicarse a las exigencias de la poderosa industria llevó a las tejedoras a desarrollar un mayor interés por diseñar tejidos estructurales. En estos primaba la aplicación práctica más que la decorativa, por lo que la investigación con materiales, incluso artificiales (como el celofán), fue habitual. Estas investigaciones fueron todo un hallazgo funcional, de modo que consiguieron vislumbrar y aportar nuevas cualidades a sus tejidos. Entre ellas, destacan algunas como la capacidad de absorción del sonido o bien el desarrollo de lo que se convirtió en uno de sus productos estrella: el 'hilo de hierro' con el que revestir sillas de tubo de acero, construido a partir de fibras de algodón retorcidas y parafinadas. Igualmente, también se diseñaron moquetas que aún hoy se comercializan a través de la marca *Vorwerk & Co.*, creada por las diseñadoras de la Bauhaus como Gunta Stölzl (1897-1983), Gertrud Arndt (1903-2000), Grit Kallin-Fischer (1897-1973), Bella-Broner (1911-1993) y Grete Reichardt (1907-1984).

El diseño como profesión

Es conmovedor observar la profesionalidad que la escuela alemana aportó, en apenas catorce años, a través del ejercicio del diseño. La osada visión formal de los productos realizados por los diseñadores y diseñadoras que estudiaron en la escuela alcanzó cotas inauditas en la mayoría de sus estudiantes. Quizás, una de las más completas y originales en un sentido formal, funcional, productivo y artístico sea la diseñadora y empresaria Grete Heyman-Marks (1899-1990). Sus piezas se conservan en el Keramik-Museum y el Bröhan-Museum de Berlín, en The Potteries Museum, en el Badisches Landesmuseum en Karlsruhe o en el Cooper-Hewitt, National Design Museum de Nueva York, entre otros.

Heyman-Marks, con su prestigiosa empresa cerámica *Haël Werkstätten für Kunstlerische Keramik*, llegó a emplear alrededor de ciento sesenta personas en su momento más álgido y exportó a numerosos países como EE.UU., Francia, Reino Unido, Bélgica o Suiza. La empresa familiar, en la que inicialmente sólo ella diseñaba, quedó a su cargo por completo a partir del fallecimiento de su marido en 1928. Sus piezas fueron tan osadas y tuvieron tanto éxito que, en 1933, la diseñadora se vio obligada a ,vender' (sin remuneración, obviamente) la empresa a un miembro oficial del partido nazi llamado Dr. Heinrich Schildt, quien creó una nueva firma denominada HB, colocando en ella como diseñadora a Hedwig Bollhagen (1907-2001). De este modo, los diseños de Marks fueron tachados por el nacionalsocialismo, de un modo peyorativo, como ,arte decadente': "Dos razas encontraron diversas formas para el mismo fin. ¿Cuál de ellas es más hermosa?" (*Der Angriff*, 1935, p. 10) rezaba el artículo alemán, contraponiendo los diseños de Marks con los de Bollhagen.



Fig. 7. Catálogo Haël-Werkstätten für künstlerische Keramik, 1924.

Como indican Hudson-Widenmann y Rudoe “Grete Loebenstein fue capaz de llenar el vacío entre el taller de cerámica y la producción industrial. Esto fue en parte gracias a su formación en la Bauhaus” (2002, p. 101). Marks había revolucionado los objetos del hogar, tanto en su dimensión gráfica como en su concepción formal usando la noción que la Bauhaus le enseñó: formas simples, colores primarios (azul y amarillo, como aplicó en su exitosa línea Häel-Norma), ornamentación abstracta geométrica u ornamentación abstracta libre. Este último aspecto muestra una libertad gráfica que también veríamos en el arte con posterioridad, por ejemplo, en las piezas artísticas de Picasso que realizó tras la II Guerra Mundial. La enorme singularidad y la valentía creativa de las obras de Marks las podemos apreciar en piezas como las recogidas en el catálogo de su empresa que se publicó en 1924. Marks diseñaba toda clase de objetos cerámicos para el hogar, desde pies de lámpara, juegos de café, té, jarrones, fruteros, juegos de licor, cajitas, maceteros, lámparas de pared, bandejas, ceniceros, cuencos, incluso alguna figurita decorativa en forma de caballo.

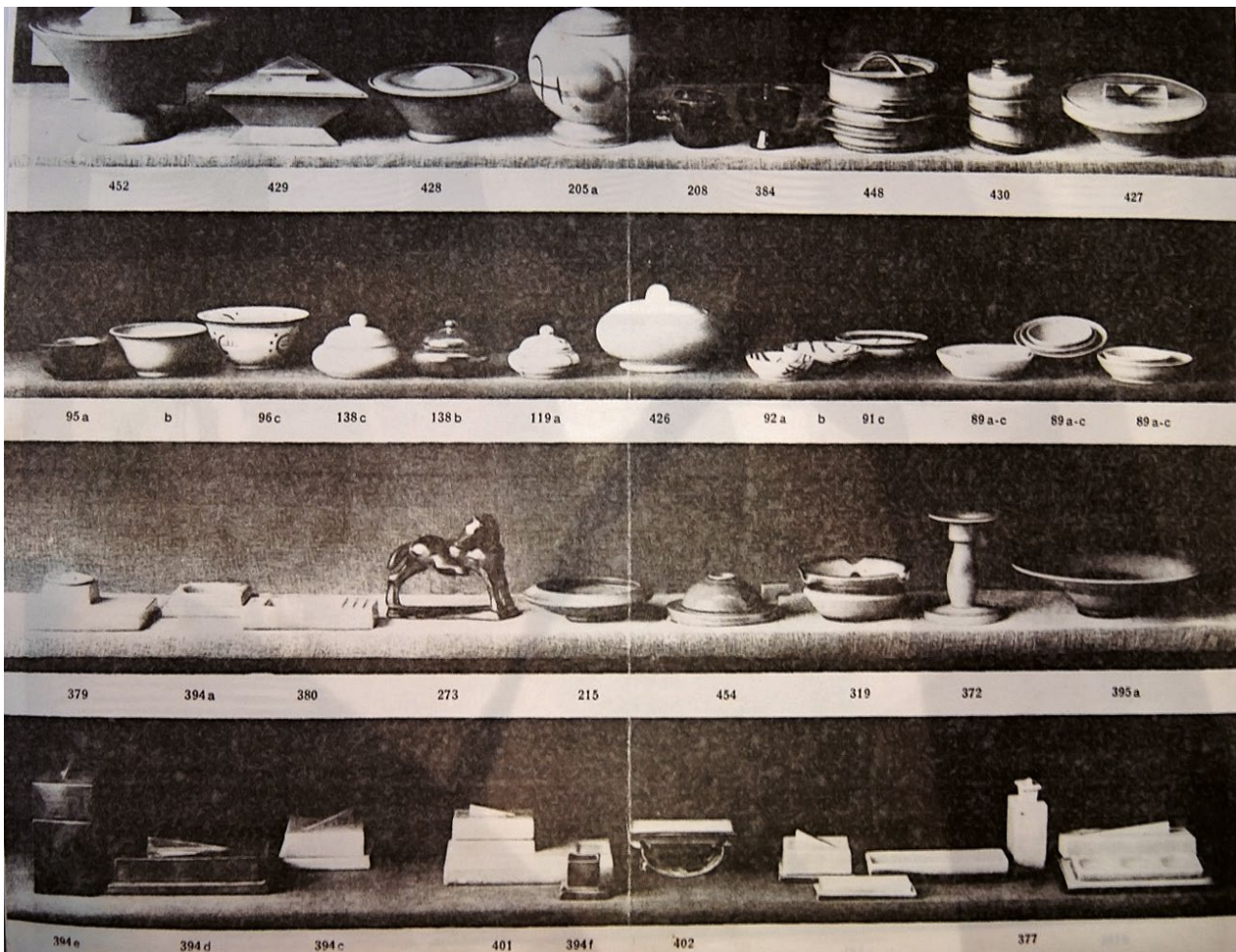


Fig. 8. Catálogo Haël-Werkstätten für künstlerische Keramik, 1924.

La profesionalidad a la hora de abordar el diseño fue una constante en la Bauhaus a pesar de las dificultades que tuvieron y los extraordinarios objetivos que se habían propuesto -casi inalcanzables- como escuela de arquitectura. Un planteamiento que ha quedado en la propia forma de entender el ejercicio del diseño. De hecho, esta profesionalidad se manifestó en muy diversos ámbitos. Muestra de este fenómeno, lo tendríamos incluso en el teatro donde se exploró la simbiosis entre diseño, arte, creación e industria. En este sentido no podemos más que destacar la figura de Ilse Fehling (1896-1982) quien diseñó, entre otras muchas escenografías y propuestas teatrales a lo largo de su vida, un originalísimo teatro de marionetas. La propia Fehling describe la patente del mismo, en el que se incluyen ocho imágenes, el mecanismo completo y las partes que lo definen. Explica su artificio como una plataforma móvil, un escenario circular para marionetas construido a base de dos rollos en espiral (Fehling, Bauhaus-Archiv Berlin, Inv. N° 11815/7).

La creatividad de Fehling en el campo teatral no se limitó a esa experiencia patentada. Aún siendo alumna, la diseñadora aplicó una serie de principios escultóricos para diseñar en 1923 un prototipo de lo que podríamos denominar como teatro cúbico *Bühnenkubüs* (Fehling, Bauhaus-Archiv Berlin, Inv. N° 11814/1-6). En este maravilloso ejemplo de escenografía, diseño, forma, escultura y arquitectura Fehling ideó un escenario cúbico, pensado como una pieza escultórica cerrada pero destinada a abrirse a través de componentes móviles.

Cerrada y compuesta por formas abstractas en sus trescientos sesenta grados, en su posición abierta cada uno de los volúmenes que se perciben desde el exterior se desplegaría y cumpliría una función distinta. Una concepción formal volumétrica que recuerda a propuestas arquitectónicas muy posteriores, como las del arquitecto Frank Gehry (1929) en París para la Fundación Louis Vuitton o el Walt Disney Concert Hall de Los Ángeles.

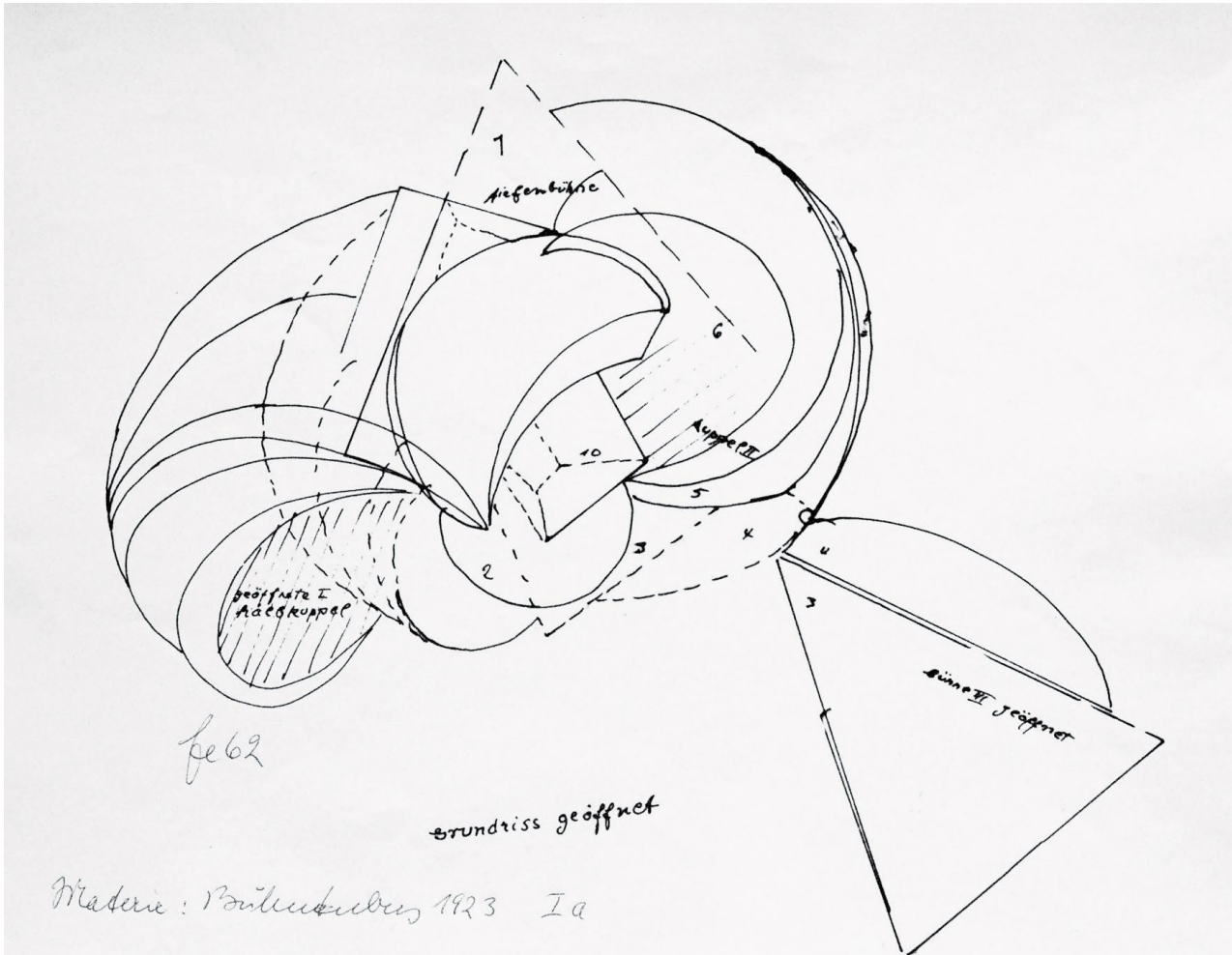


Fig. 9. Ilse Fehling, Teatro cúbico. Bauhaus-Archiv Berlin. Mappe 1. Inv. Nº 11814-1.

La huella de la Bauhaus en el arte contemporáneo

Es probable que uno de los logros últimos de la escuela durante este siglo haya sido dinamitar los cimientos de la sociedad y del arte a partir de sus creaciones en diseño. Así, la visión de los objetos domésticos y cotidianos que implantó la Bauhaus se trasvasó al arte estableciendo nuevas formas de relación con los mismos, de modo que la escuela fue uno de los primeros espacios que propiciaron ese campo creativo de hibridación donde diseño y creación artística, dirigidos a un público general, se dieron la mano. De este modo, en las propuestas de la Bauhaus, se establecieron gran parte de los parámetros que han revolucionado la creación durante este último siglo, tanto en diseño industrial como en arte plástico. De hecho, a día de hoy se

dan reflexiones artísticas en torno a la vivienda unifamiliar en infinidad de piezas, tal y como apreciamos en obras como *Perfect Home II* (2003) de Do Ho Suh (1962). Pensemos, también, en autoras como Anni Albers, por ejemplo, que imbricaron la producción en diseño con lo artístico, de manera que sus piezas textiles fueron expuestas en 1949 en el Museum of Modern Art de Nueva York. Ella fue la primera persona en exponer una individual de estas características en este importante museo.

Como hemos señalado, el alumnado de la Bauhaus fue de los primeros de la modernidad en pensar en el objeto cotidiano industrial como soporte plástico estético. En este aspecto, fueron pioneros ya que el arte del siglo XX incorporaría estos productos a la creación: el pasado siglo fue el siglo del objeto debido a que los creadores plásticos eliminaron la función de utilidad para convertirlo en soporte artístico. Pensemos, por ejemplo, en la presencia a lo largo de todo el siglo XX de un elemento doméstico básico que se incorporó al lenguaje artístico: la silla industrial. Desde las primeras propuestas que realizaron en la Bauhaus con piezas como la conocida *Afrikanischer Stuhl* de Marcel Breuer y Gunta Stölzl (1921) hasta la obra *Chair I* de Mona Hatoum en 2017, tendríamos numerosas aportaciones indispensables en torno a este elemento como protagonista. Pensemos en la imprescindible *Una y tres sillas* (1965) de Joseph Kosuth (1945) o bien en piezas como *L. Untitled Tubular Steel frame with polished goldtone finish and plastic glides* de Wade Guyton (1972), realizadas en 2003, que se basa en una estructura de acero perteneciente a una silla diseñada por el propio Marcel Breuer. Sin olvidar otras propuestas como la original serie *16 Chaises* (2010) de Philippe Soussan (1961) o la pieza *Project Nº 1 of 2004 Chair* de Shao Fan (1964), de ese mismo año, que es una reflexión en torno a la tradición y la modernidad, por citar algunas.

De este modo, otro ejemplo emblemático de la producción plástica que fue determinante en la Bauhaus, en torno al objeto cotidiano, estaría centrado en productos como el servicio de té o café industrial. Tendríamos así referentes como la célebre pieza de la surrealista Meret Oppenheim (1913-1985), realizada en 1936, bajo el título de *Le déjeuner en fourrure*. Se trata de un juego de café formado por taza, plato y cuchara forrados con piel de gacela. También destacaría, en este sentido y por mencionar algunas referencias más, esa original mirada a la historia que supuso la i(1978-1979) titulada *The dinner party* tendrcónica pieza de Judy Chicago (1939) titulada *The dinner party* (1974-1979), formada por diferentes servicios de mesa, y en la que colaboraron diseñadores industriales. Tampoco podríamos olvidar, en un sentido más conceptual, la famosa obra de Craig-Martin (1941) conocida como *An oak tree* (1973), compuesta técnicamente por un vaso de cristal industrial de la marca francesa Duralex; o más recientemente la instalación de Geraldine Pilgrim titulada *Dreams of a winter night*, que se celebró en la Picture House Exhibition de Belsay Hall (2007), donde el elemento de los juegos de té blancos apilados y repetidos en el espacio doméstico generaba una experiencia que implicaba inquietud en relación con nuestros hogares.

Sin duda, en la Bauhaus, hace cien años, dieron un giro incluso a productos que hasta ese momento habían estado alejados del arte moderno o la vanguardia, como es el caso de los papeles pintados, que ellos denominaban como *Bauhaus-Tapeten*. Los realizaron, especialmente, entre los años 1929 y 1931. Muchos de ellos fueron diseñados por Margaret Leiteritz (1907-1976) quien estuvo, no sólo en la Clase de Pintura Libre de Kandinsky y Klee sino también en el Taller de Pintura Mural con Hinnerk Scheper (1897-1957). Además, en estos productos, que fueron producidos por la industria, tuvo una importancia extraordinaria una antigua alumna de la sede de Weimar —Maria Rasch (1897-1959)— quien propició que la empresa familiar *Hannoversche Tapetenfabrik Gebrüder Rasch & Co.* participase de esta producción de papeles tan modernos

e higiénicos. Los motivos estampados en estos productos eran inéditos, de manera que produjeron una de las revoluciones gráficas e icónicas más atrevidas de la escuela. En ocasiones, el motivo gráfico de los papeles eran, simplemente, letras o signos golpeados con teclas de máquinas de escribir, generando como motivo unos módulos abstractos. Pensemos que, en 2017, el famoso artista chino Ai Weiwei (1957) estaba produciendo series de papel pintado tan interesantes como *Finger* o *Golden Age*, o los que ha creado Mark Dion (1961) para sus instalaciones en forma de gabinetes contemporáneos, basándose en motivos animales o vegetales. Nos referimos especialmente a piezas como *Toys ,R' U.S.* (1994), o el usado en *The Naturalists Study* (2018).

Consideramos, finalmente, que la Bauhaus alemana debe su impacto, su presencia en el diseño y arte contemporáneo, a que su pedagogía artística ha estado presente en los centros de formación de todo el siglo XX en occidente. Su esencia teórica y pedagógica se ha respirado en la mayoría de planteamientos de los programas de estudios de Bellas Artes o Diseño en los que la creación a través de la interdisciplinariedad, la transversalidad, la industria, el arte y la formación práctica han sido una prioridad. Programaciones en centros europeos importantes como el Central Saint Martin de Londres, con sus estudios en Textil Design o el Chelsea College of Arts con su BA Textile Desing, por no mencionar el fenómeno que fue el Black Mountain College de los Estados Unidos. Quizás, sin la pirámide de Johannes Itten (1888-1967), Olafur Eliasson (1967) no habría construido su *Wirbelwerk* (2012), o sin la visión social de la escuela Joseph Beuys (1921-1986) jamás habría sentenciado que cada ser humano es un artista, o sin la experimentación con los hilos de Grete Reichardt (1907-1984) la artista Chiharu Shiota (1972) no habría mirado la construcción con hilos de la misma forma. Por todo ello, podríamos afirmar que la Bauhaus sigue abierta, en 2019, tan activa como desde sus inicios, mutada en diferentes espacios y lugares, tal y como ha sido a lo largo de este siglo.

Referencias

- Albers, A. (1944). "One Aspect of Art Work", *Design*, 6. Original en Albers, A. (1941). Bauhaus-Archiv Berlin. Mappe 1. Inv. N° 11289/2.
- Albers, A. (1959). *On designing*. New Haven, USA: Pellango Press.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Brüderlin, M. ed. (2013). *Art & textiles: fabric as material and concept in modern art from Klimt to the present*. Ostfildern, Deutschland: Hatje Cantz.
- Cheneau, E. (1886). *The education of the artist*. London, Paris, New York & Melvourne: Casell & Company, Limited.
- Danto, A. (2005). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, España: Paidós.

- Der Angriff ed. (20 de mayo de 1935). Die Kunst der Hand kommt zu Ehren. *Der Angriff*, 116, 10.
- Fehling, I. Bauhaus-Archiv Berlin. Mape 1. Inv. N° 11815/7.
- Grunow, G. *Der Aufbau der lebendigen Form durch Farben, Form und Ton. Beitrag zur Pädagogik des künstlerischen Schaffens zum Gedächtnis von Gertrud Grunow*. Bauhaus-Archiv Berlin. Inv. N° 7285/4.
- Harman, G. (2014). *Objects and the arts*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=QJ0GR9bf00g>
- Hudson-Wiedemann, U. y Rudoe, J. (2002). "Grete Marks, Artist Potter", *Journal / The Decorative Arts Society*, 26, pp. 100-119.
- Leischner, M. (noviembre, 1968). The Bauhaus a legend? *Journal of the Royal Society of Arts*, 1049. Copia conservada en Leischner, M. Bauhaus-Archiv Berlin. Mape 4. Inv. N° 10512/2.
- Lupton, E. y Abbott, M. (1993). *the abc's of ▲ ■ ● the bauhaus and design theory*. London, United Kingdom: Thames and Hudson.
- Massey A. y Sparke, P. eds. (2013). *Biography, Identity and the Modern Interior*. Farnham, United Kingdom: Ashgate Publishing.
- Meyer-Bergner, L. Stiftung Bauhaus Dessau. Inv. N° I 15590. Manuscrito original escrito en alemán y castellano por la propia autora, sin paginar.
- Rebollo, M.J. (2001). "Vico-Delors-Vico: La educación encierra un tesoro", *Pensar el nuevo siglo. Giambattista Vico y la cultura europea, III: El pensamiento hispánico y propuestas viquianas para el nuevo siglo*, 896.
- Siedhoff-Buscher, A. (1925). "Kind-Märchen-Spiel-Spielzeug", *Junge Menschen*, 5 (8), 189.
- Siedhoff-Buscher, A. (abril, 1926). kindermöbel und kinderkleidung. *Vivos Voco. Zeitschrift für neues Deutschland*, 5 (4), 157.
- Stölzl, G. (1925). *Bildnerische Formenlehre*. Bauhaus-Archiv Berlin. Mape 4. Inv. N° 9740. 16 hojas.
- Torres García, J. (julio, 1952). La recuperación del objeto (Lecciones sobre plástica). *Facultad de Humanidades y Ciencias. Revista*, 8, 21.
- Vadillo, M. (2016). "La música en la Bauhaus (1919-1933): Gertrud Grunow como profesora de Armonía. La fusión del arte, el color y el sonido", *Anuario Musical*, 71, pp. 223-232.
- Whitford, F. ed. (1992). *The Bauhaus. Masters & Students by Themselves*. London, United Kingdom: Conran Octopus.