



RESUMEN

¿Que hizo La Bauhaus para ser tan reconocida a través del tiempo?, ¿Por qué es la escuela de arquitectura más reconocida y digna de cientos de estudios y análisis de historiadores, filósofos y arquitectos?. Pero más que nada, a que se debió el reconocimiento que tuvo por los alumnos que pasaron por sus aulas y talleres.

Indagando más profundamente concluí que un método muy alejado de la academia tradicional, una lista de eminencias como profesores y un cierto halo de misterio por lo desconocido y lo nuevo, fueron los factores que llevaron a estudiantes de todo el mundo a tratar de ingresar en una escuela determinada como progresista para su época; pero ¿Que los hizo permanecer en ella y declarase bauhausianos inclusive muchas décadas más tarde?

Así que cautivada por todos estos factores decidí investigar desde mi perspectiva de estudiante los criterios de diseño que utilizaron para la creación de todas sus obras, y tangencialmente relacionar el resto de factores que me ayudarían a entender aun mas parte de su esencia; de esta forma poder concluir determinando si sus principio desde las distintas perspectivas, seguía siendo vigente aquí y ahora.

Palabras claves: bauhaus, escuela de arquitectura, criterios de diseño

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
PARTE I: LA BAUHAUS	
Historia de la Bauhaus	15
PARTE II: CRITERIOS DE DISEÑO ARQUITECTÓNICO	
Material	57
Color	71
Función	97
Forma	131
Espacialidad	155
Prototipos	185
Urbanismo	205
PARTE III: PROPUESTA ARQUITECTÓNICA	
Análisis, gráficos y planos	225
BIBLIOGRAFÍA	273

autora:
Alejandra Córdova

director:
Arq. Boris Orellana

UNIVERSIDAD DE CUENCA
facultad de arquitectura
TESIS DE ARQUITECTURA
diciembre 2010



BAUHAUS

criterios de diseño arquitectónico

agradecimientos

A mi director:
Arq. Boris Orellana

A mi jurado:
Arq. Simón Estrella
Arq. Patricio Hidalgo

Por su acertada dirección y guía

dedicatoria

A mi familia, mi inspiración:
mi esposo, mis padres y hermanos.
Por su amor y apoyo incondicional



Índice

INTRODUCCIÓN	9
PARTE I: LA BAUHAUS	
Historia de la Bauhaus	13
PARTE II: CRITERIOS DE DISEÑO ARQUITECTÓNICO	
Material	55
Color	69
Función	95
Forma	129
Espacialidad	153
Prototipos	183
Urbanismo	203
PARTE III: PROPUESTA ARQUITECTÓNICA	
Análisis, gráficos y planos	223
BIBLIOGRAFÍA	271

introducción

El estudio de la Bauhaus ha sido para la mayor parte de estudiantes de arte y arquitectura del mundo un tema obligatorio, y fue a partir de este acercamiento superficial cuando surgieron en mí muchas preguntas alrededor de lo que plantea dicha escuela.

Quería conocer ¿Que hizo La Bauhaus para ser tan reconocida a través del tiempo?, ¿Por qué es la escuela de arquitectura más reconocida y digna de cientos de estudios y análisis de historiadores, filósofos y arquitectos?. Pero más que nada, a que se debió el reconocimiento que tuvo por los alumnos que pasaron por sus aulas y talleres.

Indagando más profundamente concluí que un método muy alejado de la academia tradicional, una lista de eminencias como profesores y un cierto halo de misterio por lo desconocido y lo nuevo, fueron los factores que llevaron a estudiantes de todo el mundo a tratar de ingresar en una escuela determinada como progresista para su época; pero ¿Que los hizo permanecer en ella y declararse bauhausianos inclusive muchas décadas más tarde?

Así que cautivada por todos estos factores decidí investigar desde mi perspectiva de estudiante los criterios de diseño que utilizaron para la creación de todas sus obras, y tangencialmente relacionar el resto de factores que me ayudarían a entender aun mas parte de su esencia; de esta forma poder concluir determinando si sus principio desde las distintas perspectivas, seguía siendo vigente aquí y ahora.

la bauhaus

criterios de diseño arquitectónico

propuesta arquitectónica

I 1: Fotografía anónima, Entrada a la Bauhaus en Dessau, 2005. www.detonpoco.blogspot.com





I 2: László Moholy-Nagy, Portada de la Bauhaus de Weimar, 1923. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 488

¹ Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933, 1980, Pág. 7.

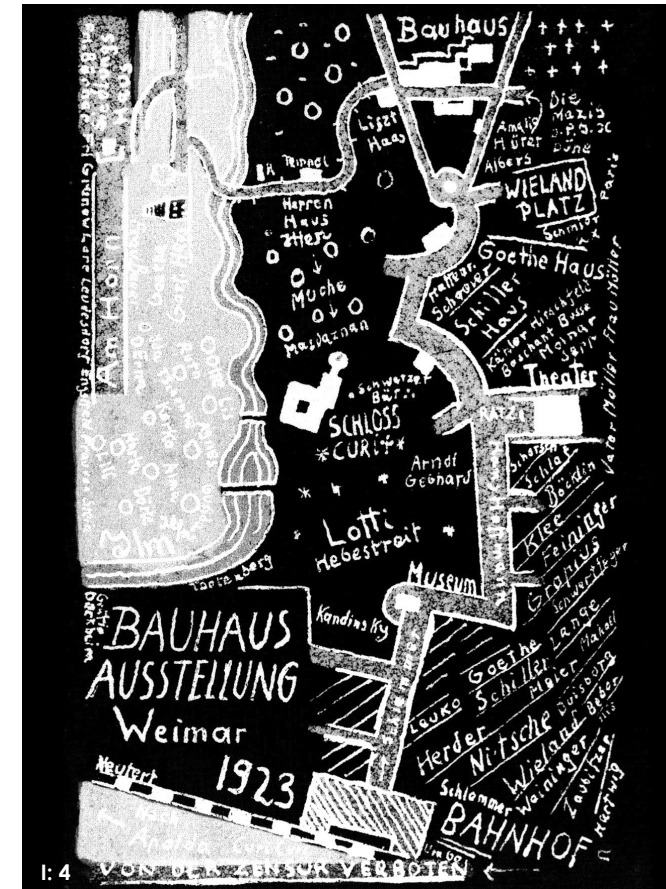
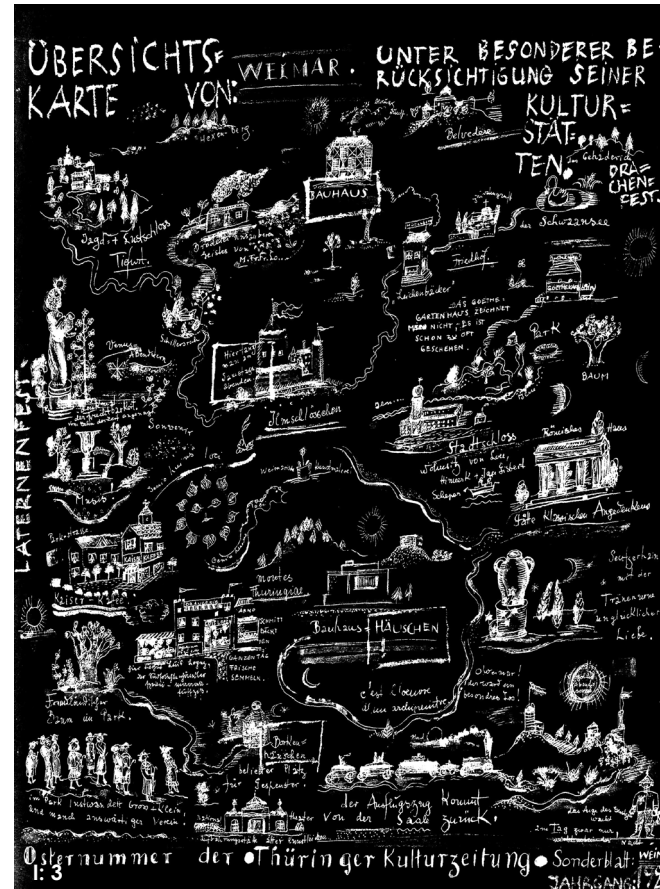
*"... La Bauhaus no es en modo alguno un fenómeno aislado. Vino a ser como el vértice o el punto focal de un desarrollo muy complejo y ramificado cuyos orígenes se remontan al Romanticismo, que hoy todavía continúa y que podemos presumir que no se agotará en un futuro inmediato. Actualmente ya se puede examinar la Bauhaus desde un punto de vista histórico y crítico; ya puede ser un objeto de investigación. El patrimonio de ideas que encarno, que formuló de una manera ejemplar y que transformo en una realidad viva se pone a prueba constantemente en su valor de actualidad..."*¹

La Bauhaus fue creada en 1919 y cerrada en 1933, tan solo 14 años de vida que sentaron las bases del diseño en general y de la pedagogía de las nuevas escuelas de arte y arquitectura. En ese entonces jamás imaginarían la repercusión que tuvo a nivel mundial; y es que la Bauhaus fue revolucionaria en muchos sentidos y reflejo todo ello en sus diseños.

I 3: Lou Scheper-Berkenkamp, Decomo un artista de la Bauhaus se hizo con el poder de la provincia clásica, 1924. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 33.

I 4: Kurt Schmidt, Tarjeta postal que muestra el camino desde la estación del tren hasta la exposición de la Bauhaus en Weimar, 1923. Droste Magdalena, Bauhaus, 2006. Pág. 1.

2 Zevi Bruno. Historia de la arquitectura moderna, 1980. Pág. 14.



En su libro Historia de la arquitectura, Zevi se pregunta, ¿Por qué nació la arquitectura moderna?, dando 4 respuestas:

1. Por evolución natural del gusto.
2. Como consecuencia del progreso científico y técnico en las construcciones.
3. Como resultado de nuevas teorías de la imagen estética.
4. Por efecto de una transformación social radical ²

La Bauhaus es quizás el resultado de estas cuatro respuestas que tuvieron una acelerada evolución en el siglo XVIII y XIX comenzando el siglo XX con el nacimiento de esta escuela.

Una evolución natural del gusto en un siglo de grandes cambios sociales que harían al ser humano repensar su forma de vida.

La iglesia, que hasta ese entonces era bastante tradicionalista pensó en una nueva forma de arquitectura que la represente.

De igual forma lo harían los gobiernos que vieron una posible representación de las raíces nacionales de los estados en tal o cual estilo arquitectónico.

El progreso científico y técnico de las construcciones se dio con el descubrimiento de nuevos materiales que revolucionaron la construcción como el vidrio, el acero y el hormigón.

En un principio trataron de adaptar los nuevos materiales a la arquitectura clásica, pero estos desafiarían las estructuras conocidas y pronto aparecerían nuevas formas. La experimentación los llevaría a crear nuevos estilos en toda Europa.

Esta experimentación desembocaría en nuevas teorías de la imagen estética. La belleza sería vista desde otra perspectiva y se ligaría de a poco a la funcionalidad.

Todas las transformaciones sociales radicales tuvieron gran impacto en la arquitectura, creando nuevas tipologías antes inexistentes y variando sin duda en la imagen de las ciudades.

Tras todo esto nace La Bauhaus: el escepticismo, la crítica y el rechazo total a la escuela en su tiempo, la fortalecieron y crearon un halo de misticismo alrededor de la escuela de arte y arquitectura más importante de la historia.

Tan revolucionaria como los cambios que la precedieron y como las enseñanzas de su legado.



I 5: Farkas Molnár, Hombre con cometa, 1923. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 9.

I 6: Rudolf Lutz, *Utopia*, 1922. Fiedler Jeannine, *Bauhaus*, 2006. Pág. 22.

³ Walter Gropius, *Carta a Tomas Maldonado*, 1963. Citado en: Wick Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, 1986, Pág. 33.



La Bauhaus es considerada la célula germinal del diseño moderno, siendo el resultado de muchas fuentes sociales e intelectuales del siglo XIX, esta escuela nació en una época que se sentía revolucionaria, filósofos como Nietzsche hablaban de la "transmutación de los valores" y la Europa de la posguerra hacia una extensa crítica a las relaciones políticas imperantes.

Bajo estos conceptos que se venían dando, los movimientos proponían algo más que reformas estéticas, proponían reformas existenciales.

Con la idea común de unir arte y vida querían reformar la producción y la enseñanza artística. La separación académica entre Bellas Artes y Artes Aplicadas era cada vez menor.

"...de una mezcla entre un profundo abatimiento, producido a raíz de perder la guerra y de la descomposición de la vida espiritual y económica, y una creciente esperanza de querer construir sobre estos escombros algo nuevo sin la tutela estatal, hasta entonces tan opresora. Una invitación concreta a un trabajo concreto hubiera malogrado su finalidad, a saber, ofrecer a los hombres jóvenes, imbuidos con nuevas ideas, una amplia base donde poder explicar y llevar a la práctica esas ideas. Las consecuencias del manifiesto hablan por sí solas: tanto de dentro como de fuera del país llego gente joven, no para proyectar lámparas "werk-gerechte", sino para formar parte de una corporación que creara un hombre nuevo en un contexto nuevo y que provocara en todos la espontaneidad creadora. Un comienzo así siempre tiene algo de romanticismo y utopía..."³



I 7: Fotografía anónima, Teatro Nacional de Weimar, 1919. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 26.

En 1919, Alemania trataba de resurgir de las cenizas que la guerra había dejado a su paso: ocho millones y medio de muertos, inflación, pobreza, hambre y desocupación; todas buenas razones para plantearse una nueva sociedad.

Walter Gropius antes de haber luchado como oficial de caballería en la Primera Guerra Mundial, había comenzado una reflexión sobre la racionalización, estandarización y mecanización de los métodos de producción: la tan anhelada hermandad entre arte e industria, reflexiones que fueron plasmadas en edificios como la fábrica Fagus o el edificio de oficinas para la exposición de la Werkbund.

Gropius encontró la oportunidad de rehacer sus ideas en una oferta que le llegó desde la pequeña y simbólica ciudad de Weimar en Turingia.

I 8: Walter Gropius y Adolf Meyer, Fábrica Fagus, 1911. *Whitford Frank, La Bauhaus, 1991, Pág. 35.*

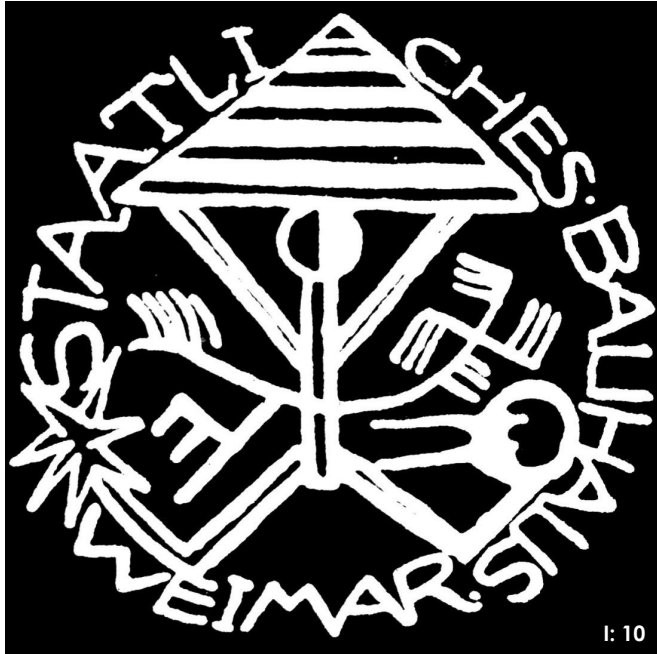
I 9: Henry van de Velde, Escuela Granducal Sajona de Artes Plásticas (La Bauhaus en Weimar), 1904. *Droste Magdalena, Bauhaus, 2006. Pág. 13.*



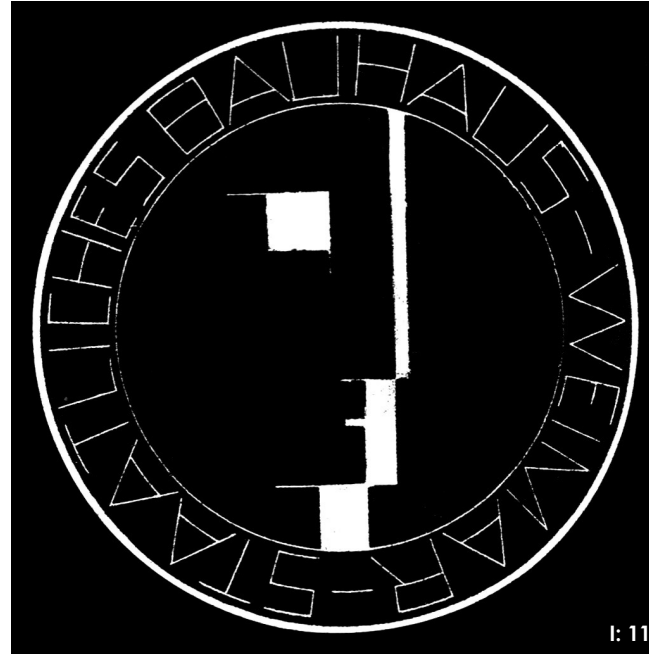
La Escuela de Artes y Oficios había dejado vacante el puesto de director desde que su responsable, el arquitecto belga Henry van de Velde, hubiera tenido que abandonarla al quedar del lado equivocado en el conflicto bélico; sin embargo fue el mismo quien propuso a Gropius como su sucesor.

Gropius propone un nuevo nombre "Staatliches Bauhaus in Weimar", para la unión de la Antigua Escuela Granducal Sajona de Artes Plásticas y de Artes Aplicadas de Weimar.

El término Bauhaus cuyo significado literal es "casa de construcción", hacía referencia a un término más antiguo "Bauhütte", que era el nombre alemán de una logia medieval que significaba "barraca de construcción". Gropius trataba de rescatar con este nombre la comunidad social y espiritual de los constructores de la época.



I: 10



I: 11

I 10: Karl Peter Rohl, Marca de imprnta de la Bauhaus, 1919. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 422.

I 11: Oskar Schlemmer, Marca de imprnta de la Bauhaus, 1922. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 422.

⁴ Walter Gropius, Vorschlage zur Grundung einer Lehranstalt als kunstlerische Beratungsstelle fur Industrie Gewerbe und Handwerk, 1963. Citado en: Wick Rainer, Pedagogía de la Bauhaus, 1986, Pág. 32.

*"... dejar resurgir comunidades de trabajo similares a las logias medievales, en las que se reunían numerosos artistas industriales afines (arquitectos, escultores y artesanos de todo tipo) y partiendo de un espíritu homogéneo aportaban a sus trabajos de conjunto su propia obra independiente entendiéndola con profundo respeto ante la unidad de una idea común, cuyo sentido comprendían..."*⁴

Su objetivo era preparar un nuevo tipo de artista capaz de servir a una sociedad nueva, la cual se suponía que era lo suficientemente inteligente como para aprender de sus propios errores, promulgando que no existe una diferencia sustancial entre artista y artesano.

Gropius quería hacer una arquitectura del pueblo y para el pueblo, una arquitectura que seccionara todas las divisiones burguesas del trabajo.

Históricamente la Bauhaus parecía la reanudación de una época de esperanza romántica de un pueblo unido y con una nueva misión de creación, donde la estructuración de los acontecimientos de la vida, es decir: los sistemas funcionales eran el fin más que el objeto mismo.

Haciendo una crítica a las piezas individuales que podían convertirse en un fetiche que no liberaría al hombre y que por el contrario lo hacía dependiente de ellas.

I 12: Fotografía anónima, Maestros en la terraza del edificio de la Bauhaus, Año desconocido. Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 135.



Tras la idea de Gropius de encontrar una experiencia estética unitaria, entre la formación artística y artesanal, no solo se escondía la insatisfacción por la formación artística y arquitectónica de la época, sino también la esperanza de una renovación social a través de la reintegración de todas las artes en una expresión estilística de la nación. Se puede entender que Gropius y sus contemporáneos esperaban de las artes lo que otros solían esperar de la política: equilibrio de intereses antagonistas, superación de barreras entre clases, reconciliación del hombre consigo mismo y con la naturaleza, así como la creación de una sociedad solidaria; en este sentido el arte pasaba a ser una utopía (la salvación del mundo a través del arte) que quería alejarse de la política real y que a menudo lo conseguía.

La amalgama de ideas y el carácter doctrinario de los tres directores, le dieron a la formación ofrecida en la Bauhaus un carácter distinto según el periodo. Los conceptos, teorías y proyectos que se impartieron, fueron tan dispares como sus profesores; sin embargo, transmitieron al estudiante conocimientos técnicos, artesanales y habilidades artísticas; con el fin de que con sus conocimientos puedan configurar un nuevo entorno para el ser humano, que abarque desde la construcción de edificios hasta el diseño de objetos de uso diario. La Bauhaus de Weimar fue fundada en 1919 por Walter Gropius, arquitecto de 36 años, que hasta ese entonces ya había proyectado un buen número de construcciones que lo convertían en uno de los principales arquitectos alemanes.



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

Die alten Kunstschulen vermochten diese Einheit nicht zu erzeugen, wie sollten sie auch, da Kunst nicht lehrbar ist. Sie müßten wieder in der Werkstatt aufgehen. Diese nur zeichnende und malende Welt der Musterzeichner und Kunstgewerbler muß endlich wieder eine bauende werden. Wenn der junge Mensch, der Liebe zur bildnerischen Tätigkeit in sich verspürt, wieder wie einst seine Bahn damit beginnt, ein Handwerk zu erlernen, so bleibt der unproduktive »Künstler« künftig nicht mehr zu unvollkommener Kunstübung verdammt, denn seine Fertigkeit bleibt nun dem Handwerk erhalten, wo er Vortreffliches zu leisten vermag.

Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine »Kunst von Berufe«. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. Gnade des Himmels laßt in seltenen Lichtmomenten, die jenseits seines Wollens stehen, unbewußt Kunst aus dem Werk seiner Hand erblühen, die Grundlage des Werkmäßigen aber ist unerläßlich für jeden Künstler. Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens.

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

WALTER GROPIUS.

I: 13

I 13: Walter Gropius, Manifiesto de la Bauhaus estatal de Weimar, 1919. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 180.

⁵ Ver más en: Walter Gropius, Manifiesto de la Bauhaus estatal de Weimar, 1919. Citado en: Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933, 1980, Pág. 40.

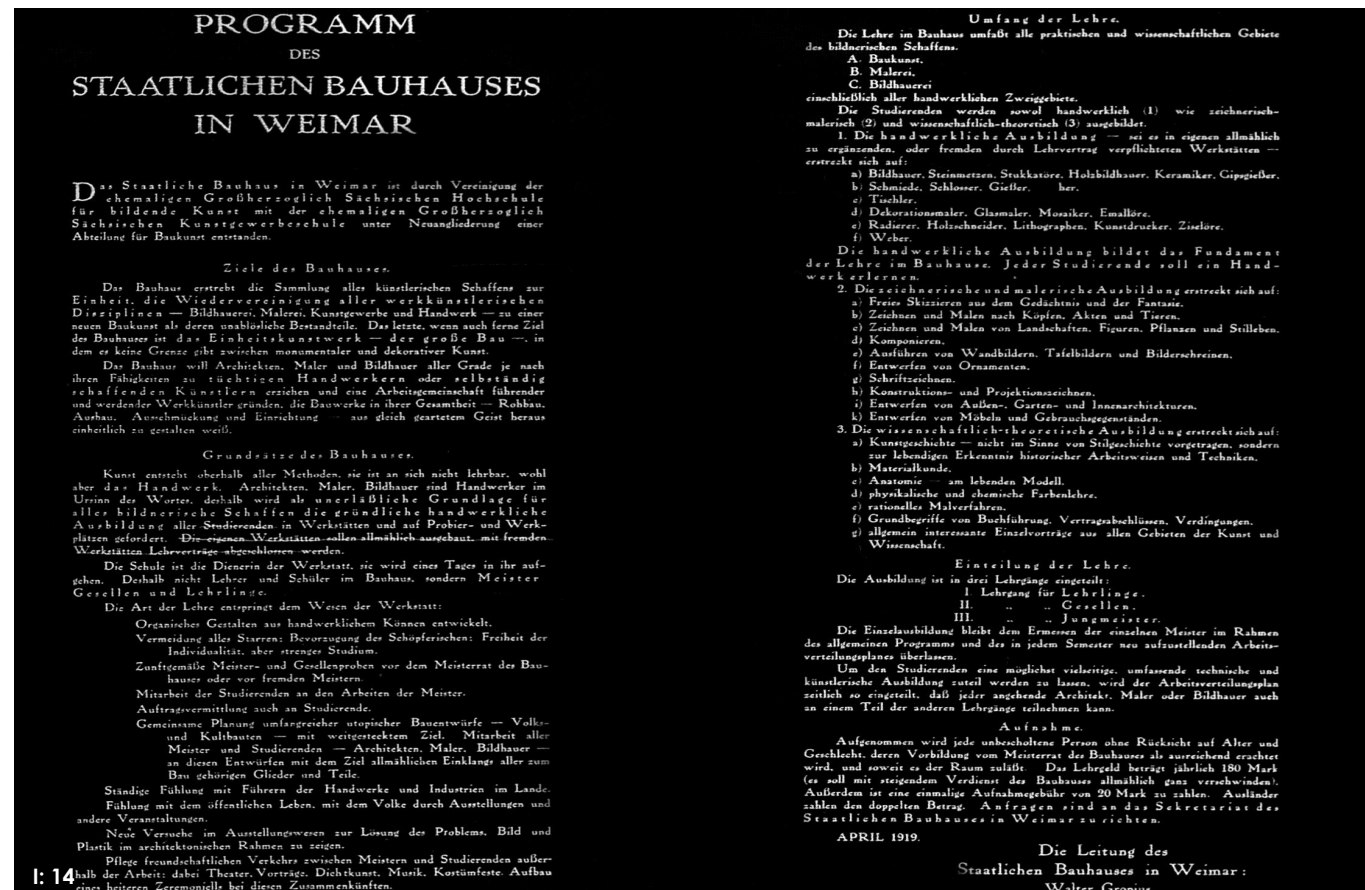
El primer manifiesto de la Bauhaus ⁵ expuso muchos de los valores sobre los cuales actuaría la Bauhaus de los primeros tiempos.

En este expusieron que la meta final de todas las actividades artísticas era la construcción, la arquitectura. Todas las artes debían colaborar para convertir a la arquitectura en una entidad plural, en una unidad que sume todas las artes como partes de un todo.

Para lograr esto las escuelas tenían que volver al trabajo artesano y no quedarse en la imitación de dibujos, sino avanzar hacia la construcción para un mayor entendimiento del mundo actual.

Los jóvenes no podían quedarse en el aprendizaje creativo, tenían que complementarlo con un oficio que les garantice que serían productivos y no simples artistas que para la mayor parte sería un trabajo estéril.

I 14: Walter Gropius, Manifiesto de la Bauhaus estatal de Weimar, 1919. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 181.



Y así en esta escuela, estudiando y reconociendo los talentos de cada estudiante, se los encauzaría hacia el aprendizaje del oficio más adecuado para ellos

Por eso arquitectos, pintores y escultores debían regresar al trabajo manual, recalcando que no existía una diferencia entre artesano y artista ya que un singular momento de inspiración podía hacer que el arte surja inconscientemente del trabajo manual; pero el artista sin conocimientos artesanos no podría expresar aquello dado por su actividad creativa.

Por todas estas razones, la Bauhaus llamaba a todos sus alumnos a formar parte de un gremio de artesanos que levanten los prejuicios y las barreras de arrogancia entre artesanos y artistas para crear juntos una nueva arquitectura, escultura y pintura, que terminaría confluyendo y formando una sola entidad.

La portada de este manifiesto de inauguración llevaba un grabado hecho por uno de los primeros profesores con los que contó la Bauhaus en plantilla: Lyonel Feininger.

En él podía verse una catedral gótica irradiando una luz transformadora. Era la imagen de la catedral del futuro que habría de utilizar Gropius como metáfora en un discurso a sus alumnos proferido algunos meses más tarde. La Bauhaus debía de encerrar, como en el interior de un templo sellado, un núcleo de fe, una idea universal, grande, vital, que tendría su expresión pura en una gran obra artística general.

*"...avivada por el desarrollo técnico e industrial, en el siglo XIX se había producido una fractura (que parecía insuperable) entre la concepción artística y su realización, entre lo espiritual por un lado y lo material por otro. Con el final del Barroco tardío, la arquitectura y el urbanismo, la forma potenciada de lo arquitectónico, habían perdido la capacidad de vincularse con las artes figurativas, de unirse a ellas en una obra de arte que las comprendiera a todas..."*⁶

La arquitectura era sin duda la gran obra artística en la cual se plasmarían todos los anhelos de este primer manifiesto. Pero todo el desarrollo técnico, social y creativo no serían suficientes para hacer realidad estas obras plurales; fueron varios años más tarde cuando se comenzaría a ver esto plasmado en la práctica y no con la exactitud que se pensaría. Los años que transcurrirían reconocerían que muchas de las artes terminarían siendo obsoletas dentro de la nueva arquitectura.



I 15: Lyonel Feininger, Manifiesto de la Bauhaus estatal de Weimar, 1919. Whitford Frank, *La Bauhaus*, 1991. Pág. 1.

⁶ Wingler Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933*, 1980, Pág. 8.

I 16: Fotografía anónima, Los primeros maestros de la Bauhaus (de izquierda a derecha: Feininger, Kandinsky, Schlemmer, Muche, Klee), 1920. Droste Magdalena, Bauhaus, 2006. Pág 22.

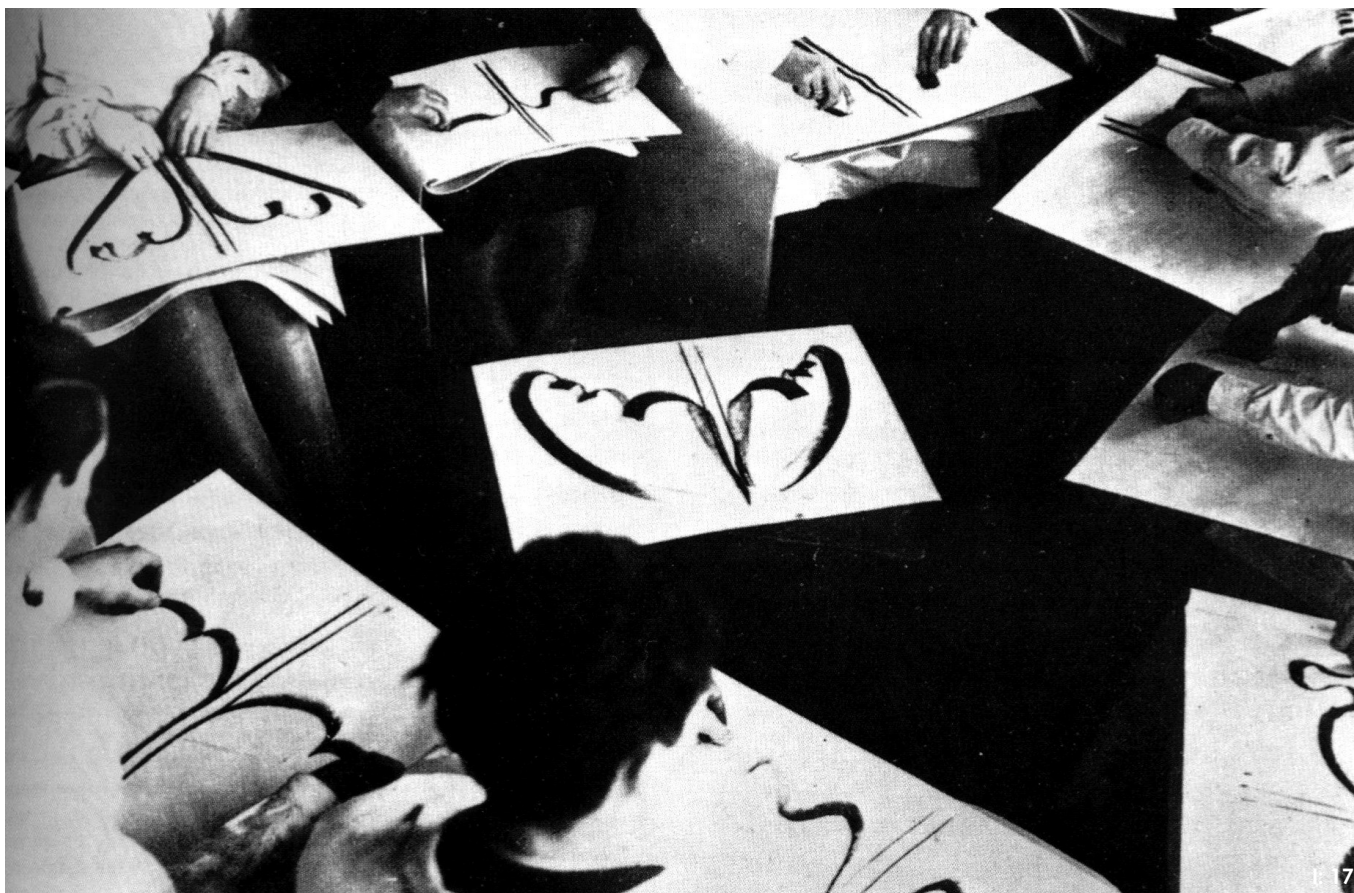


Los primeros años tuvieron una gran inestabilidad estructural por varias razones: Era muy difícil poder comprometer a los profesores de las antiguas escuelas al nuevo programa que les resultaba muy progresista, además de la incompatibilidad entre los profesores académicos y los nuevos profesores artistas de la vanguardia. Pero la organización de los puestos y la jerarquía entre profesores fue el mayor problema.

En esta época la educación en los talleres se llevaba a cabo mediante una especie de sistema dual, cada taller contaba con dos jefes: un artista y un artesano, o como lo denominaban en la escuela: un maestro de la forma y un maestro artesano.

Esta organización que en un principio parecía razonable realmente no reconoció en los maestros artesanos una capacidad decisoria pues tenían solo una función consultiva, esta subordinación de los maestros artesanos provocaba tensiones; pero era de esperarse, ya que la mayoría de los maestros que ejercían en la Bauhaus eran personalidades artísticas de indiscutible rango y marcada individualidad.

Entre 1919 y 1924 Gropius contrató a Feininger, Itten, Muche, Schlemmer, Meyer, Klee, Kandinsky y Moholy-Nagy, además de distintos maestros artesanos. En estos primeros tiempos, no había clases de arquitectura, pero sí algunos cursos de construcción y dibujo arquitectónico.



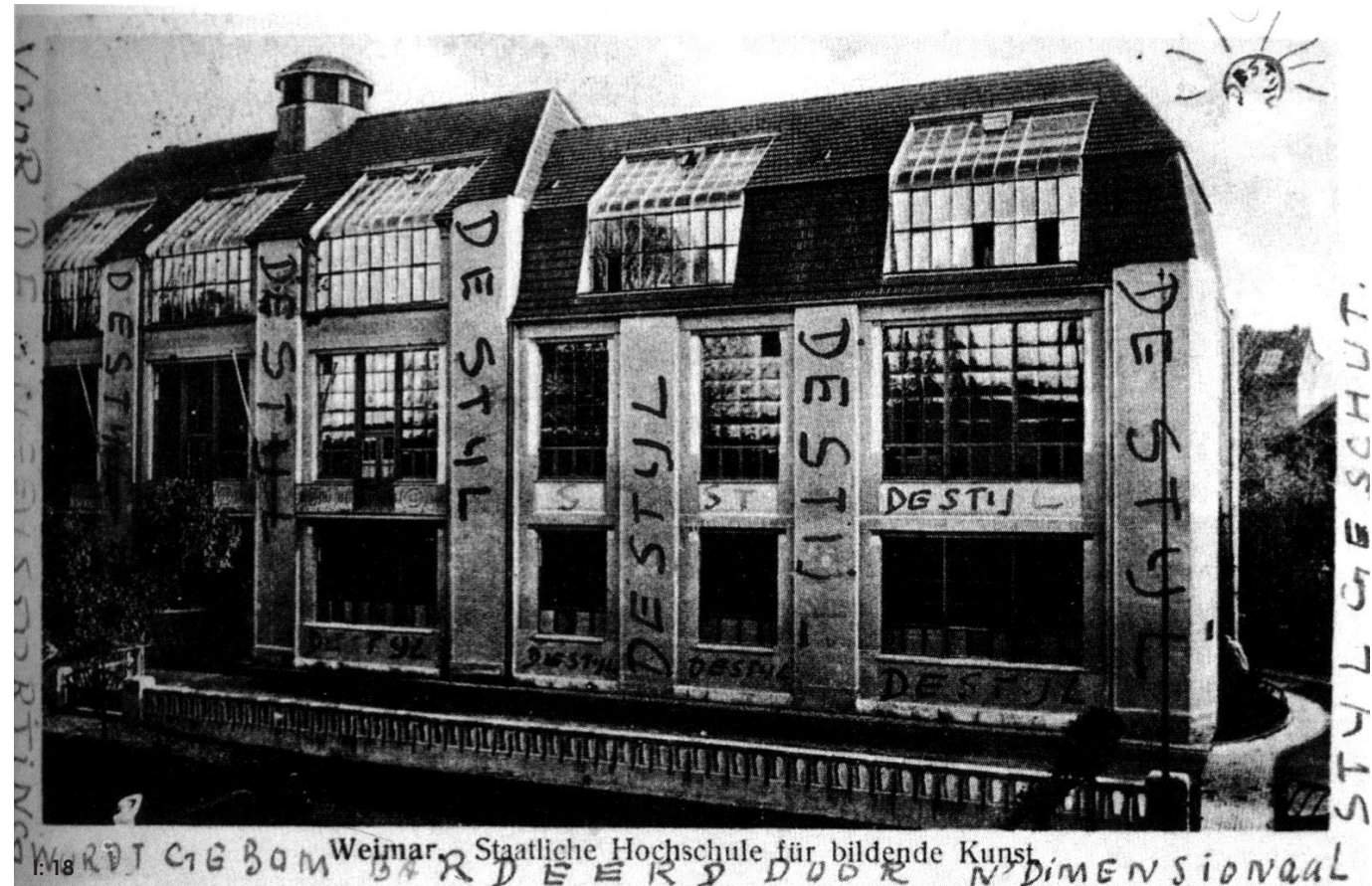
I 17: Fotografía anónima, Clase de Itten, 1930. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 361.

En los primeros años el sistema de enseñanza todavía no estaba bien definido y se dio cierta estabilidad gracias al curso preliminar dictado por Johannes Itten, que tomó el carácter de un rito de iniciación que se exigía para ser aceptado como miembro de la Bauhaus.

El curso realizaba una depuración de los conceptos académicos sobre el arte y como un método para proporcionar capacidades creativas básicas.

Gropius consideró a la escuela como un todo que se organizaba a sí mismo, sobre una base de libertad que surgiría del respeto mutuo y que establecería sus propias estructuras, todo este concepto antiacadémico junto al paralelismo entre enseñanza teórica y práctica y el contacto continuo con la realidad del trabajo fueron las principales características que revolucionaron la enseñanza artística en la Bauhaus.

I 18: Postal: La Bauhaus conquistada por De Stijl, Theo van Doesburg, 1921. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 15.

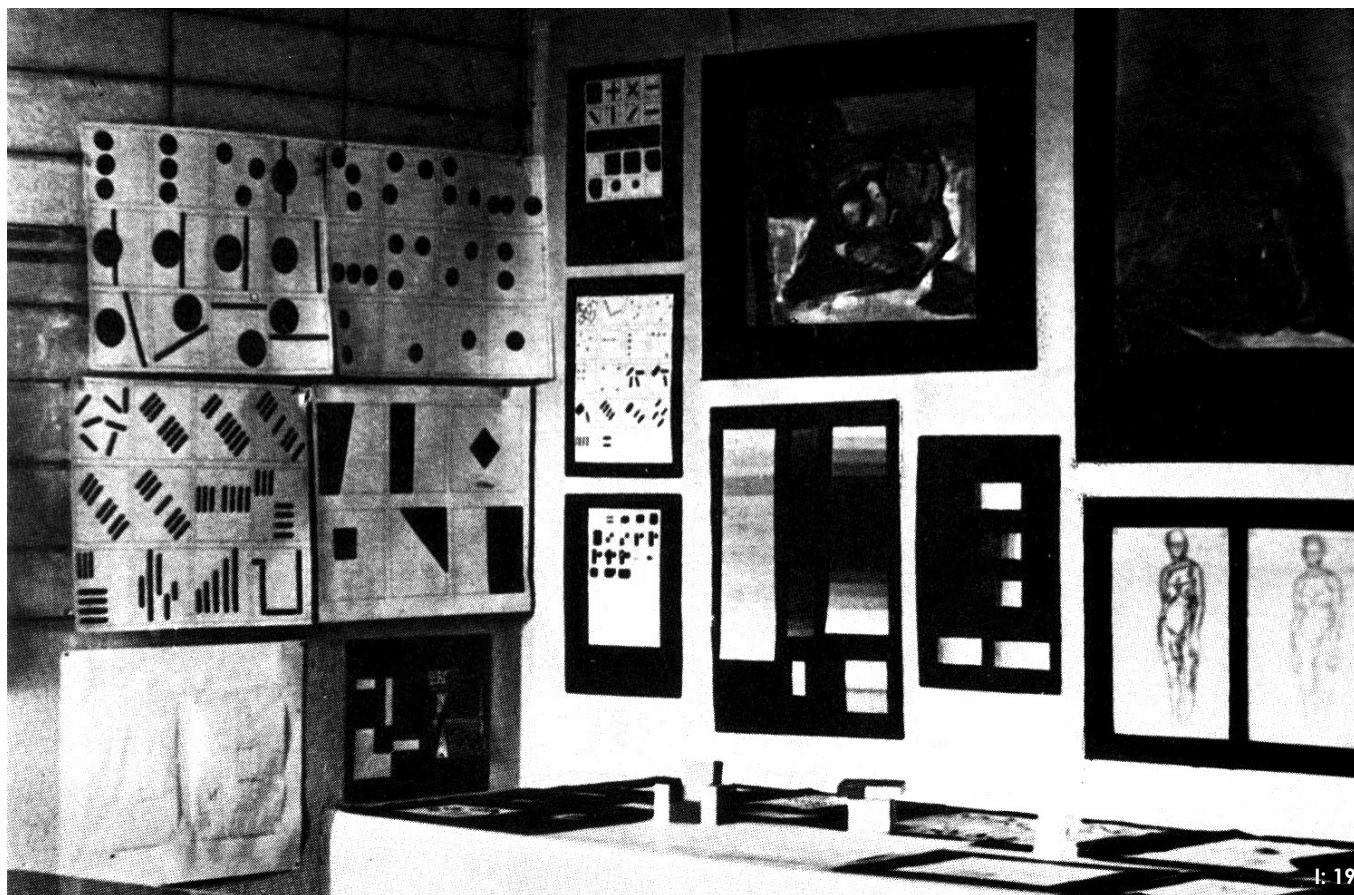


la bauhaus

La artesanía fue el medio didáctico para la preparación de proyectistas modernos, capaces de imprimir en los productos industriales una clara orientación formal. Comprendiendo que la artesanía no es una creación pura, ni la industria una pura labor manual.

La escuela siempre permaneció abierta a las influencia de todos los movimientos contemporáneos. Durante los primeros años se hablaba de una Bauhaus expresionista, influida naturalmente por la representación del arte de su época, sin embargo también estuvo influida por el componente Neoplástico de su principal exponente Van Doesburg, que se estableció en Weimar donde organizó al movimiento De Stijl.

Doesburg inició una crítica a los profesores de la Bauhaus por no aceptar sus principios, dividiendo a los estudiantes en una violenta polémica que llegó a la calma en 1923 cuando Doesburg se trasladó a París.



I 19: Fotografía anónima, Presentación de los trabajos de la Bauhaus, 1927.
Wick Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, 1986, Pág. 10.

⁷ Vilmos Huszar, *Das Staatliche Bauhaus in Weimar en De Stil*. Citado en: Wick Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, 1986, Pág. 32.

"... Para alcanzar los objetivos expuestos por la Bauhaus en su programa hacen falta otros profesores, profesores que sepan lo que se necesita para configurar una obra de arte unitaria y que demuestren su capacidad para llevarla a efecto..."⁷

Los habitantes de Weimar miraban con desconfianza a esta escuela que estaba comprometida con una tarea incomprensible y con unos estudiantes excéntricos que se comportaban sin prejuicio alguno. En 1922 se publicó el estatuto de la escuela determinando su estructura organizativa y en 1923 por petición de las autoridades se hizo el primer balance público de las actividades desarrolladas, además de la nueva declaratoria "arte y técnica: una nueva unidad" que vendría a reemplazar al arte y artesanía de los primeros años de la Bauhaus.

Un acontecimiento central de la Bauhaus en Weimar fue la Exposición y la Semana de la Bauhaus:

I 20: Fotografía anónima, Exposición Internacional de Arquitectura, 1923.
 Droste Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, 2006. Pág. 112.

⁸ Wingler Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933*, 1980, Pág. 14.



I: 20

“... Profesores y alumnos presentaron sus trabajos individuales, se puso de manifiesto todo el ciclo de instrucción desde el curso preliminar hasta el trabajo en los talleres con sus resultados, a los ojos del público, conferencias y representaciones teatrales dieron una idea del panorama cultural de las actividades de la institución...”⁸

La exposición fue un gran éxito y un acontecimiento que atrajo a más de quince mil visitantes. En la semana del 15 al 19 de Agosto de 1923 se presentó al público la imagen más completa del trabajo en la escuela y de sus tendencias culturales. Los trabajos se expusieron en la escuela y en el museo de Weimar, con conferencias, conciertos, proyecciones cinematográficas, fiestas nocturnas con fuegos artificiales, música y ballet. Se buscaba convencer al público no solo con proyectos y discursos, sino con una demostración práctica: una casa proyectada y construida enteramente en los laboratorios de la Bauhaus, la llamada Haus am Horn, una casa con mobiliario que pueda reproducirse en serie.

La mayor parte de los discursos, generalmente eran metáforas que intentaban expresar con palabras de una vieja cultura el nuevo pensamiento, pero fueron interpretadas al pie de la letra, dando lugar a una serie de discusiones acerca del espíritu y la materia, del hombre y de la máquina, del cerebro y de la mano. Fue a partir de 1924 que la situación económica mejoró, La Bauhaus comenzó a recibir encargos de la industria, mientras la resonancia del movimiento que proponía la escuela crecía en Alemania y en el extranjero. Gropius intentó mantener a la Bauhaus fuera de la política reiterando en muchas ocasiones el carácter apolítico de la institución, sin embargo, la relación de la cultura de la escuela con la realidad económica y social hacía inevitable las acusaciones políticas.

La Bauhaus se convirtió en un centro de ataques de derecha e izquierda; los tradicionalistas acusaban al movimiento de ser subversivo y de no tener en cuenta la historia; mientras que los artistas de vanguardia le reprochaban no ser consecuentes y cultivar el eclecticismo. Muchos críticos y personalidades de la cultura europea como: Taut, Behrens, Mies van der Rohe, Poelzig y Albert Einstein, defendieron a la escuela y reconocieron sus propios ideales en la obra de La Bauhaus.

Las autoridades de Weimar crearon tantas dificultades que Gropius decidió abandonar el 1924 la ciudad, trasladándose a principios de 1925 a Dessau. Este cambio resultó muy oportuno, ya que pasaron de la sofisticada atmósfera de Weimar a un ambiente más tranquilo. Es en esta ciudad se dio la construcción de los nuevos edificios de la escuela, mostrando en ella su rigor formal característico.



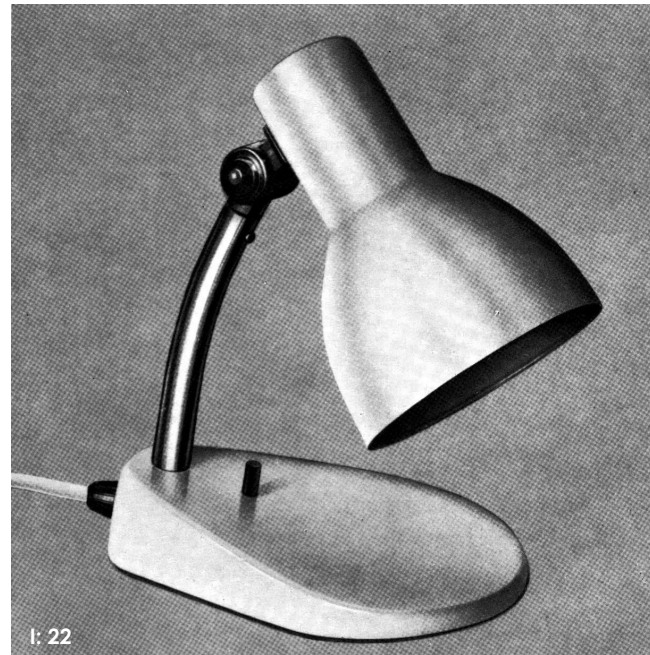
I: 21

I 21: Joost Schmidt, Cartel para la exposición de la Bauhaus en Weimar, 1923. Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 107.

I 22 Marianne Brandt, Lámpara como-dín, 1927. Wingler Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933*, 1980, Pág. 448.

I 23: Marcel Breuer, Butaca plegable con tubos de acero, 1927. Droste Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, 2006. Pág. 152.

⁹ Gunta Stölzl, *Die Entwicklung der Bauhausweberei*, 1931. Citado en: Wick Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, 1986, Pág. 46.



I: 22

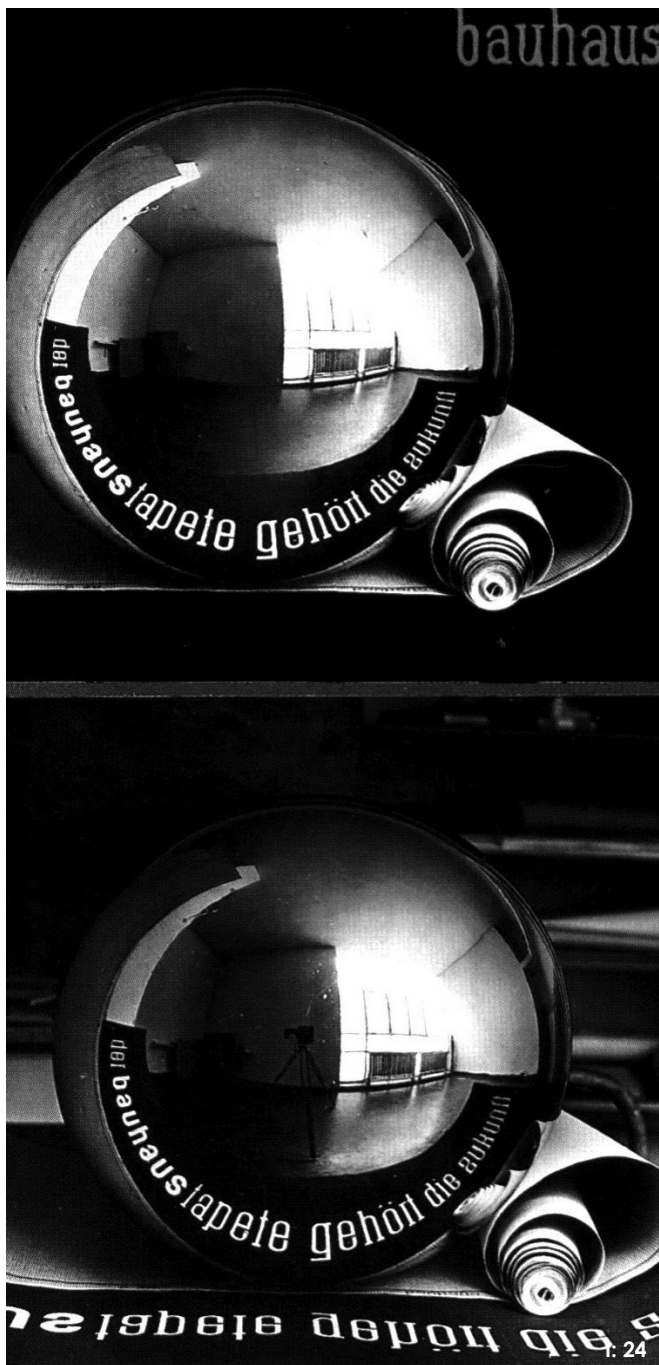


I: 23

Atrás quedaría la Bauhaus expresionista: “...En 1922-23, teníamos un concepto de vivienda esencialmente distinto al de hoy. Nuestros materiales podían ser poesía cargada de ideas, decoración florida, experiencia individual... progresivamente se produjo una transformación. Percibimos lo pretencioso que eran estas piezas independientes... La riqueza de color y forma se nos volvió despotica, no se adaptaba, no se subordinaba a la vivienda, buscábamos la simplificación, disciplinar nuestros medios, verlos de acuerdo con los materiales, volverlos funcionales... El lema de esta nueva etapa: ¡Modelos para la industria!...”⁹

La enseñanza de la Bauhaus durante el periodo de Dessau se completa y profundiza cuando ex estudiantes de la misma se incorporan a la nomina de profesores: Herbert Bayer para tipografía, Marcel Breuer para los muebles, Gunta Stölzl para los tejidos, Hinnerk Scheper para la pintura y Joost Schmidt para la escultura; de esta forma ya no se necesitaban dos maestros para los talleres, permitiendo una mayor homogeneidad en la enseñanza.

Es así como Moholy-Nagy se dedica a los aparatos de iluminación eléctrica en hierro niquelado y cromado, Breuer inventa y construye los primeros muebles en tubos de acero, se simplifica y racionaliza el trabajo en el taller tipográfico, dejando las ornamentaciones y pasando a páginas nítidas y legibles. Y las telas y el papel cobran fuerza con tramas más simples.



I: 24



I: 25



I: 26

I 24: Joost Schmidt, El futuro pertenece al papel pintado de la Bauhaus, 1931. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 465.

I 25: Lis Beyer, Telas para tapizar muebles y divanes, Año desconocido. Winkler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933, 1980, Pág. 454.

I 26: Herbert Bayer, Diseño para una escritura universal, 1926. Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 149.

I 27: Kalman Lengyel, Publicidad de los muebles estándar, 1928. Fiedler Jean-nine, Bauhaus, 2006. Pág. 331.



KLUBSESSL mit Stoffbespannung

B3

Gewicht ca. 6 kg
Gesamthöhe ca. 77 cm
Gesamtbreite ca. 67 cm
Gesamttiefe ca. 74 cm

PREIS-LISTE STAHLROHRMOBEL D. R. G. M. • D. R. P. • AUSL.-PATENTE

KLUBSESSL zusammenklappbar

B4

Gewicht ca. 5 kg
Gesamthöhe ca. 77 cm
Gesamtbreite ca. 61 cm
Gesamttiefe ca. 70 cm

ABLEGETISCH

B12

Größe wie B9 c

STEHLAMPE

L17

verstellbar nach jeder Richtung

SCHRANK

L16a

mit Inneneinrichtung für jeden Verwendungszweck

TISCH

B10

ARMLEHNSTUHL

B11

Sitzhöhe 40 cm

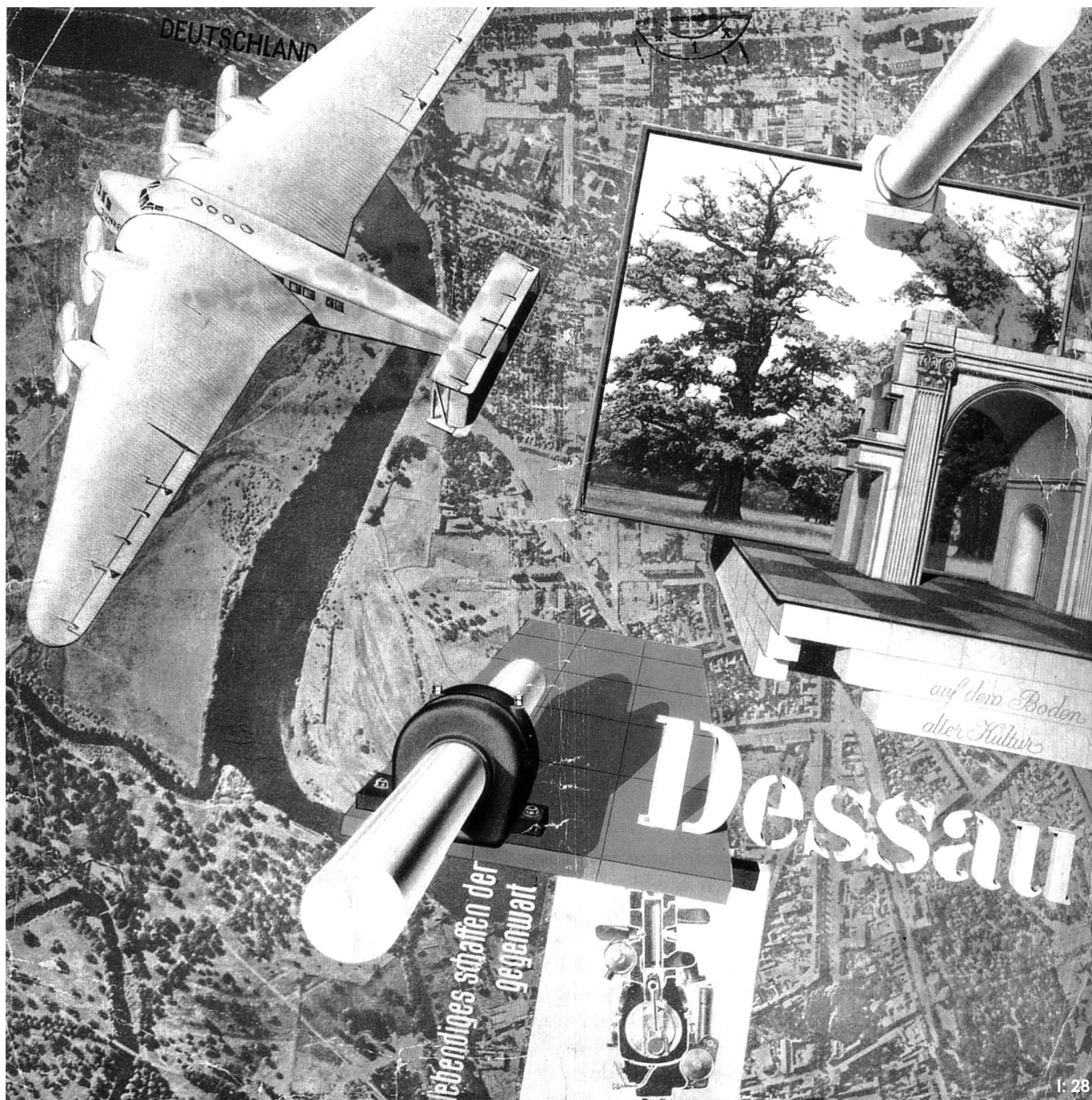
mit Stoffbespannung

Parte de los modelos fueron vendidos a la industria, y es con los contratos de las patentes que la escuela pudo crecer económicamente, al igual que muchos de los alumnos que fueron contratados por importantes industrias alemanas.

En 1928 Gropius cedió su cargo al suizo Hannes Meyer, abandonando la escuela cuando juzgo que tenía mayor estabilidad. Al mismo tiempo que Gropius abandonaron la escuela Marcel Breuer, Herbert Bayer, László Moholy Nagy y después de un tiempo Schlemmer y Klee. Meyer ejerció el cargo de director algo más de dos años, desde 1928 hasta 1930.

No era fácil sustituir al fundador de la institución, que la había dirigido durante años y que le había dado su carácter. Era preciso ocupar su puesto, resolver todos los problemas y resistir la comparación constante con Gropius.

El mérito concreto de Meyer fue haber elevado a niveles muy altos la actividad productiva de los talleres, liberándola de aquellos aspectos especulativos de los que con tanta frecuencia se quejaban los maestros artesanos de Weimar. El éxito económico que al fin se vislumbraba se debía en gran parte a los trabajos preparatorios del período anterior.



I 28: Joost Schmidt, Ciudad de Dessau, 1931. Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 218.

I 29: Walter Gropius, Edificio de la Bauhaus en Dessau, 1925. *Droste Magdalena, Bauhaus, 2006. Pág 47.*



la bauhaus

A la vieja Bauhaus se debía íntegramente el estilo que en la época de Meyer contribuyó grandemente a la popularización de la misma. Otro elemento publicitario que continuó actuando con igual eficacia fue el edificio de la Bauhaus de Dessau, con el que Gropius había causado sensación en los ambientes especializados internacionales, el edificio era visitado semanalmente por un público que oscilaba entre las cien y doscientas veinticinco personas procedentes de todo el mundo. Meyer supo utilizar con gran habilidad estos recursos.

Los auténticos resultados de la era de Meyer se basan en el trabajo colectivo. Con la participación de la sección de arquitectura y de los talleres de la Bauhaus.

Hannes Meyer y sus colaboradores pusieron en práctica en la sección de arquitectura, una posibilidad técnica y funcional para la construcción de viviendas sociales. Todo lo que se proyectó y realizó en este período en el sector de la construcción y del mobiliario corresponde verdaderamente al ideal de un programa para todos. En el campo de la enseñanza se sistematizó el curso de arquitectura; el trabajo artístico venía precedido e integrado con un estudio preciso del paisaje, que debía tenerse en cuenta en el proyecto y en los bosquejos. Fue importante la llamada del arquitecto Ludwig Hilberseimer, muy conocido por sus trabajos sobre el tema urbanístico; en sus enseñanzas en la Bauhaus se dedicó sobre todo al problema de la construcción de viviendas y tomó posición en problemas de urbanismo.

die in sich abermals einen Gipfel hervorbubringen hat. Dazu steigert er sich, indem er sich mit allen Vollkommenheiten und Tugenden durchdringt. Wahl, Ordnung, Harmonie und Bedeutung aufruft, und sich endlich zur Verkörperung des Kunstwerkes erhebt.“ So hatte auch er getan. Doch über das einzelne Werk hatte er sein Leben zum Kunstwerk erhoben. Vom Kunstwerk seines Lebens galt nun, was er damals dem einzelnen Kunstwerk zuerkannte: „Steht es in seiner idealen Wirklichkeit vor der Welt, so brinat es eine dauernde Wirkung, es brinat die höchste hervor: denn indem es aus den gesamten Kräften sich geistig entwickelt, so nimmt es alles Herrliche, Verehrungs- und Liebendswürdige in sich auf und erhebt den Menschen über sich selbst, lehnt seinen Lebens- und Tatenkreis ab und verästelt ihn für die Gegenwart, in der das Vergangene und Künftige beiriffen ist. Von solchen Gefühlen wurden die erarinten, die den olmmütigen Jupiter erblickten, wie wir aus den Beschreibungen, Nachrichten und Aeuantien der Alten uns entwickeln können.“

Am 11. August 1829 erscheint der größte polnische Dichter Adam Mickiewicz mit seinem Freunde, dem Dichter Anton Eduard Adniewicz in Weimar. „Wir warteten, halblaut sprechend, beinahe eine Viertelstunde. Adam Mickiewicz traute, ob mit das Hera vohce. In der Tat war das eine Erwartung wie die traendeiner übernatürlichen Erscheinung... Da horten wir oben Schritte. Adam atierte mit Nachdruck den Vers aus Kierkegors Ulla, 'man hört ein Gehen und ein hohes Schreiten' — und kaum, daß wir uns zu diesem im Augenblick wahrensten Witat erkühnten ättete sich die Tür und herein trat — Kunster! Mir wurde heiß. Und ohne



I: 30

I 30: Hans Kessler, Transformación de un periódico, 1931. Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 142.

¹⁰ Hannes Meyer, Bauhaus und Gesellschaft, 1929. Citado en: Wick Rainer, Pedagogía de la Bauhaus, 1986, Pág. 48.

Se creó también una sección dedicada a la fotografía y se reconoció un papel importante al estudio de la organización industrial y a la psicología de la Gestalt.

Meyer invitó a numerosos profesores externos a dar cursos, pero las nuevas asignaciones de cátedras y la revisión de los programas hicieron necesarios cambios en la enseñanza en los talleres.

“... Como creadores, somos servidores de esta comunidad del pueblo. Nuestra labor es servir al pueblo... Nosotros no buscamos ni un estilo Bauhaus ni una moda Bauhaus. Ni tampoco una decoración a la moda de superficie, ya sean verticales u horizontales, ni su mismo a base de la nueva plástica... Nosotros desdeñamos todas aquellas formas que se prostituyan en formula...”¹⁰

Los intentos de reforma llegaron a afectar la estructura interna de la Bauhaus, dejando descontentos a los maestros más dotados que sentían que el elemento artístico que por muchos años había sido la espina dorsal de la Bauhaus había quedado muy relegado. El nuevo círculo de maestros que el director había creado a su alrededor era poco homogéneo para que le ayudara a seguir adelante con la Bauhaus. La pérdida de autoridad, escándalos personales y su fama de comunista provocó que en 1930 se despidiera intempestivamente a Meyer y se confiara a Mies van der Rohe el destino de la Bauhaus.

I 31: Iwao Yamawaki, El golpe a la Bauhaus, 1932. Droste, Magdalena. Bauhaus 1919-1933. Italia, Taschen, 2006. Pág. 231.

¹¹ Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933, 1980, Pág. 20.



Al tomar posesión de su cargo Mies fue muy riguroso para restablecer el orden interior que se había perturbado en parte por la reforma académica, por la falta de disciplina de algunos estudiantes y por una supuesta politización de la Bauhaus.

“...cuando Mies contraponía al ideal del máximo sentido práctico y utilidad, sostenido por Meyer, su postulado absoluto de la calidad, ello no suponía falta de experiencia de vida o de sensibilidad social. Mies van der Rohe quería que el trabajo y sus resultados tuvieran un carácter ejemplar. Su empeño en la perfección formal y su predilección por los materiales nobles y de duración le eran reprochados como amor por el arte. Pero la veneración fue tanto mayor cuando comprendieron sus intenciones...”¹¹

La Bauhaus se desarrollaba de esta forma para adquirir cada vez más los caracteres de una academia de arquitectura. Mies puso en marcha de mejor manera el aparato productivo para poder reducir las inversiones y concentrarse en la enseñanza. Los talleres fueron reformados desde el punto de vista de los acabados interiores, de la conexión con la arquitectura y de su integración con la misma.

Mies se vio confrontado a muchos problemas: la ciudad redujo notablemente la financiación de los gastos de la escuela, no se volvieron a recibir cargos para obras públicas, el edificio de la Bauhaus tuvo que ceder aulas para los institutos de enseñanza técnica y el ambiente estaba fuertemente influenciado por estudiantes comunistas. Todo esto y principalmente la presión política, llevaron al cierre de la Bauhaus en Dessau.



I 32: Autor desconocido, Informe sobre el cierre de la Bauhaus en Dessau, 1932. Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Italia, Taschen, 2006. Pág. 229.

I 33: Autor desconocido, La Bauhaus en Berlín, 1932. Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Italia, Taschen, 2006. Pág. 232.

En Octubre de 1932, Mies reabrió la Bauhaus en Berlín, como instituto privado. Se instaló en los locales de una vieja fábrica de teléfonos abandonada. Los programas eran los mismos de la Bauhaus de Dessau, con las modificaciones introducidas por Mies. Después de una primera fase de trabajo relativamente tranquila, aparecieron factores perturbadores e inquietantes, principalmente por obra de los extremistas de derecha.

La Bauhaus fue denunciada en la prensa nacionalsocialista como un nido de bolchevismo y fue acusada de imprimir y difundir proclamas comunistas. El 11 de abril de 1933 se inició un control coordinado de las instituciones culturales, siendo la Bauhaus ocupada, requisada y clausurada por los Nazis. No existía ya ninguna posibilidad de proseguir la enseñanza, el consejo de profesores decidió disolver definitivamente la Bauhaus el 19 de julio de 1933, decisión justificada en los continuos ataques políticos.

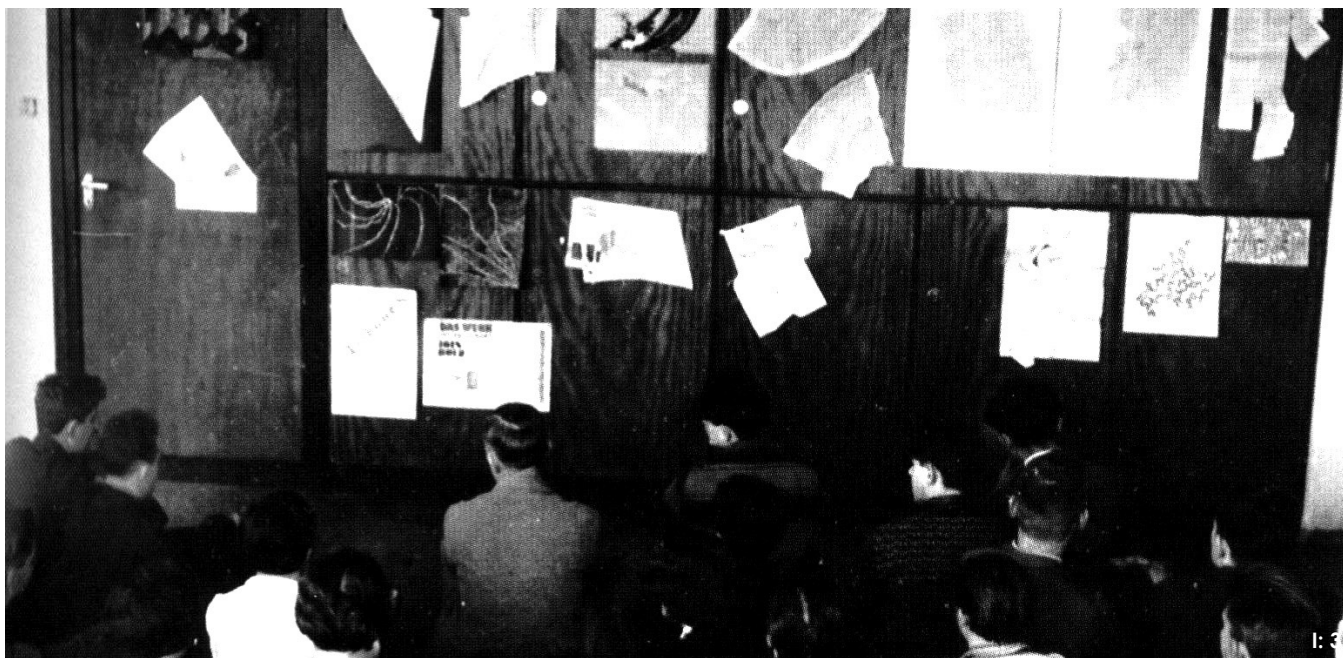
I 34: Fotografía anónima, Cierre de la Bauhaus en Dessau, 1930. Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Italia, Taschen, 2006. Pág. 202.



la bauhaus

Numerosos profesores de la Bauhaus se trasladaron a los Estados Unidos, ocupando posiciones de primer plano en las instituciones de enseñanza y en sus trabajos como arquitectos y proyectistas.

La Bauhaus fue la primera escuela que configuro una reforma en la educación artística académica. Algunas ideas de esta reforma se venían planteando desde hace unos veinte años en las escuelas alemanas, que hasta ese entonces formaban artistas autónomos, con poca técnica y adiestramiento en taller. Fue la Bauhaus quien se atrevió a concretar en su plan de enseñanza este principio complejo e innovador de unir arte y artesanía o arte y técnica como se llamaría en lo posterior. La escuela tuvo en su plantilla a maestros de elite, muchos artistas de vanguardia y muy reconocidos de la época. Esta idea de incorporar en la escuela hombres de tan extraordinarias dotes artísticas, no fue en lo mínimo arbitrario, pero traía consigo riesgos como confrontamientos y desorden, riesgos que desde un inicio Gropius quiso correr.



I 35: Otto Umbehr, Examen de los trabajos del curso preliminar de Albers, 1929. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 375.

¹² Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 360.

Ofreció a los nuevos maestros tiempo, espacio y libertad para su desenvolvimiento causando un poco de confusión en la estructura de la escuela, pero también tuvo beneficios como la intensificación del talento artístico de los estudiantes debido a la influencia y al ejemplo de los maestros.

Ciertas premisas fueron desde un inicio de gran valor pedagógico en la escuela:

Como la idea de que las horas de clase tenían como fin enderezar el trabajo artístico del individuo pero no por ello debían ser muy numerosas. El maestro se limitaba a enseñar lo esencial para estimular la capacidad creadora del alumno.

Otra idea fue que tanto el dibujo como el trabajo artesanal eran un valioso medio para expresar las creaciones espaciales, pero aun así el virtuosismo y la habilidad en sí mismas no llegaban a ser arte.

"... La creación de un curso preliminar obligatorio para todos los alumnos es sin duda uno de los fenómenos más originales y con más consecuencias de la Bauhaus. Empezó a funcionar en verano de 1920; en un principio su duración fue de un semestre y, posteriormente, de dos. Su evolución permite, en esencia, hacer un seguimiento de casi la totalidad de los cambios programáticos de la escuela..." ¹²

I 36: Fotografía anónima, Un grupo de alumnas del taller de tejidos, 1930.
Droste Magdalena, Bauhaus, 2006.
Pág 22.

¹³ Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006.
Pág. 402.



El curso preliminar es sin duda una de las más destacadas innovaciones académicas de la Bauhaus, en un principio consistió en una formación básica de 1 semestre y luego en 2. En este curso se familiarizaba al alumno con la experimentación en proporción, escala, ritmo, color, luz y sombras; permitiéndole ejercitar con materiales de toda clase.

Proponía madurar la inteligencia, sensibilidad y fantasía en un campo tan amplio que cada alumno pudiera hallar su propio camino y talento.

El estudiante también se sometió a un aprendizaje de lenguajes de la forma, para poder expresar sus ideas. En la escuela se realizaron intensos estudios para redescubrir la gramática de la configuración, a fin de proporcionar a sus alumnos un conocimiento sobre proporción, ilusión, óptica y color. La Bauhaus se esmero por dotar al estudiante de un entrenamiento manual en sus talleres que sin duda fueron el punto central en la formación.

"... En función de este movimiento de recuperación de las artes aplicadas, desarrollo su pedagogía a partir de la idea de una escuela formada por talleres. Según la pragmática norma que rigió los primeros pasos de la Bauhaus: todos los estudiantes deben aprender un oficio..." ¹³

Después de haber culminado uno de estos talleres, el estudiante podía acceder a la arquitectura. Los talleres tuvieron un proceso de evolución, se fueron reformando con el paso del tiempo, siendo fusionados, redefinidos o eliminados.

En un inicio los talleres estaban bajo la dirección de dos maestros: uno artesano y un artista, pero posteriormente ex-alumnos con experiencias artísticas y artesanas vendrían a ser profesores dejando atrás la tradición de dos maestros por taller.

Esta formación artesana era para Gropius un insustituible medio educativo. Tratando de formar alumnos que crearan mediante un perfecto conocimiento en materiales y procesos de trabajo. En estos talleres se realizaron artículos que se perfeccionaron una y otra vez.

La Bauhaus enviaba a sus mejores alumnos a efectuar trabajos prácticos en las fábricas para crear productos cuya calidad y técnica artística fuera reconocida por fabricantes y consumidores.

El contacto de los estudiantes con la sociedad era muy estrecho, ellos conocían los problemas económicos de sus ciudades; es así como sus capacidades artísticas debían agudizarse frente al tiempo, el dinero y el consumo material.

Distinguiendo entre los experimentos en los que no se fijaban limitaciones y el trabajo de producción que tenía muchos.

Es así que se propone la creación de artículos estándar de alta calidad y configuración artística.



I: 37

I 37: Fotografía anónima, Un taller de la Bauhaus, 1930. Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933.* Italia, Taschen, 2006. Pág. 172.

I 38: Fotografía anónima, Un taller de la Bauhaus, 1929. Droste Magdalena, Bauhaus, 2006. Pág. 58.

14: Lothar Schreyer, Sobre visiones en la Bauhaus, Año desconocido. Citado en: Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 174.



I: 38

Los productos Bauhaus tenían cierta afinidad entre sí, resultado de una comunidad consiente en desarrollar artículos con sencillez, autenticidad y de acuerdo a las leyes que conforman su material, de esta forma la Bauhaus no constituyo un estilo sino una forma de configuración creativa y responsable que logro conservar su validez a través de los años.

El secreto que encerraba la Bauhaus fue la idea germinal de Gropius: la de una comunidad, esa atmosfera que se respiraba en la escuela intensificaba sin duda la producción artística de maestros y estudiantes. Pero todo esto no era posible con una simple organización, fue factible gracias a que todos perseguían un fin común: el de proporcionar una nueva configuración integral en el arte y en la sociedad.

*"... nuestro trabajo artístico apenas sentía la presión de las distintas concepciones del mundo que circulaban por la Bauhaus... el Mazdaznan, la antroposofía, la teosofía, el catolicismo, el espiritismo... nosotros ironizábamos acerca de todo, empezando por nosotros mismos, por eso nos sentíamos libres para mostrar nuestro respeto natural por la vida y el ser humano... muchos habitantes de Weimar nos llamaban artistas de la Bauhaus que en alemán sonaba a presidiario..."*¹⁴

La vida en la Bauhaus, es una historia que estuvo llena de mitos y de fuertes acusaciones de sus contemporáneos. Su pensamiento fue que la vida y el Arte no eran dissociables; de igual forma que el trabajo y la diversión. Las actividades lúdicas fueron parte de la vanguardia dentro de la escuela.



I 39: Edmund Colleyn, Ampliación de la Casa Preller, 1928. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 106.

I 40: Lois Held, Fiesta de la Bauhaus, 1924. Fiedler Jeannine, *Bauhaus*, 2006. Pág. 132.

I 41: Robert Binnemann, Fiesta Metálica, 1929. Fiedler Jeannine, *Bauhaus*, 2006. Pág. 136.



La escuela fue un gran experimento de una pequeña comunidad de jóvenes que tras la quiebra del viejo orden y la traumática experiencia de la recién acabada Primera Guerra Mundial, se lanzó llena de entusiasmo a la construcción de una utopía social y de nuevas formas de convivencia.

Se llevaron a cabo legendarias fiestas, y tenían sus propios días festivos, cuatro fiestas oficiales con las que se daba la bienvenida a cada estación y una fiesta de disfraces cada mes. Además de las fiestas oficiales cualquier acontecimiento podía desembocar en una celebración: la finalización de un tapiz, la adquisición de la nacionalidad del matrimonio Kandinsky, o el nacimiento de un niño.

Generalmente, las fiestas eran temáticas (fiesta blanca, fiesta del metal, fiesta de las cometas), y para la organización y su diseño se trabajaba durante semanas. Las ideas se discutían con detalle y por insólitas que fueran los alumnos las hacían realidad. Decorados, mascarar, trajes, improvisación, juego y experimentación, todo esto significaba el trabajo y la celebración en común.

Las fiestas tenían una doble intención: por un lado fomentar el contacto entre la escuela y la población y por otro propiciar el trabajo en equipo y cooperación que alivie las tensiones y conflictos que se originaban en la escuela como resultado del estrecho vínculo entre trabajo y vida privada.



I 42: Fotografía anónima, Habitantes de la colonia de maestros de la Bauhaus, 1927. Fiedler, Jeannine. Bauhaus. China, Konemann, 2006. Pág. 111.

Aun así, la población de Weimar se encontraba escandalizada ante las actividades de los artistas de la Bauhaus y la prensa conservadora la acusaba de enfermedad espiritual, perversión, decadencia, manicomio y burdel o como central del partido comunista, todos estos adjetivos de acuerdo a la necesidad o a la noticia del día.

Pero el autentico escándalo no era su comportamiento, sino, su actitud alegre frente a él, actitud que todos los ciudadanos tomaron como una provocación.

Pero estos artistas no eran diferentes al resto de estudiantes del país, la diferencia radicaba en que no se ocultaban tras la aparente moral burguesa, muy por el contrario tenían un trato libre y tolerante entre ellos, de este modo evocaban al tan anhelado ideal del nuevo hombre.

I 43: Paul Citroën, George Muche con el uniforme de la doctrina Mazdaznan, 1921. Fiedler, Jeannine. Bauhaus. China, Konemann, 2006. Pág. 120.



La doctrina Mazdaznan cuya principal figura en la escuela fue Johannes Itten, resultaba en su tiempo muy afín a las vanguardias artísticas y la Bauhaus no podía ser la excepción.

Esta doctrina trataba la posición del artista frente a su obra, convirtiéndolo en un anunciador de la verdad, y fue precisamente este trato al artista como un intermediador o profeta de una logia secreta, lo que causo tanta fascinación por este culto esotérico; llegando tan lejos que incluso resulto intolerable para el liberal Gropius.

Sus practicantes eran un círculo reconocible por su vestimenta y tipo de reuniones, permitiéndose dentro de la escuela la práctica de ejercicios de respiración y la dieta vegetariana; pero el tratar de imponer sus enseñanzas fue lo que llevo al despido de Itten.



I 44: Autor desconocido, Tarjeta plegable anunciando la orquesta de la Bauhaus, 1931. Fiedler, Jeannine. Bauhaus. China, Konemann, 2006. Pág. 148.

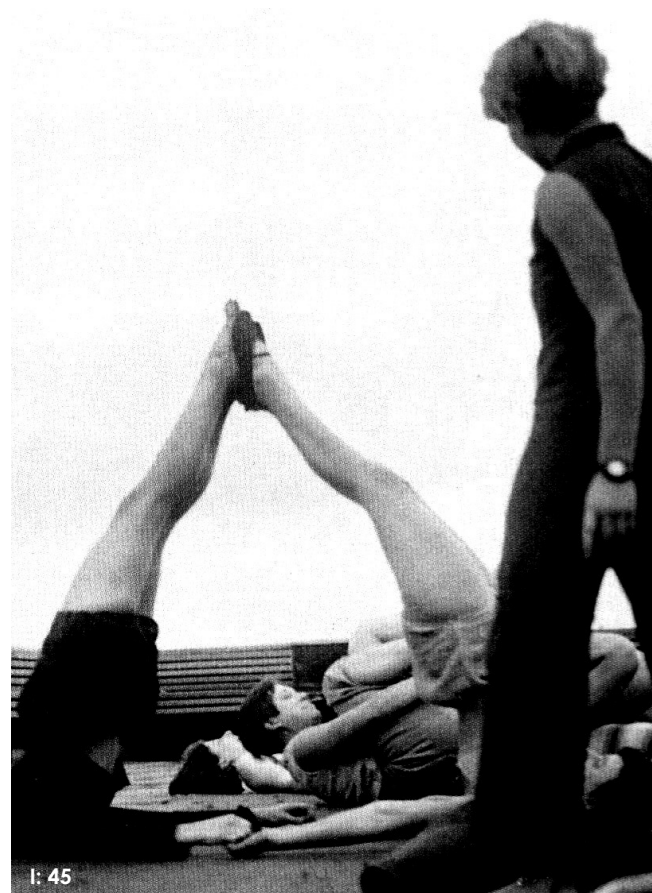
La Bauhaus tuvo su propia percepción sobre la música contemporánea, teniendo influencia del jazz, el tango y otros ritmos procedentes de América.

Pero al igual que en el resto de artes los ornamentos fueron rechazados, se perfiló una conducta anti-romántica, como consecuencia de experimentos vanguardistas y de nuevos esquemas de composición más simples.

La Bauhaus tuvo su propia orquesta y una producción artística musical que mostraba la relación entre compositores y artistas pictóricos, fomentando el intercambio sobre fenómenos sinestésicos. Había una fuerte relación con los círculos cromáticos, tratando de trasladar fragmentos de partituras a los espectros cromáticos, algunos nombres de las composiciones fueron: Sonatinas I y II en rojo o Sonido amarillo.

I 45: Lux Feininger, Alumnas haciendo gimnasia, 1930. Fiedler, Jeannine. *Bauhaus. China*, Konemann, 2006. Pág. 88.

I 46: Isse Gropius, Autorretrato, 1927. Fiedler, Jeannine. *Bauhaus. China*, Konemann, 2006. Pág. 152.



En la Bauhaus también se dio una clase llamada enseñanza de armonía, que perseguía el mismo objetivo del curso preliminar, una vez cursado, el alumno era capaz de elegir el taller adecuado, la profesora a cargo fue Gertrud Grunow que trató de transmitir un concepto de la armonización de la personalidad a través de los tonos, colores y el movimiento.

El nuevo fotógrafo y retratista también tuvo cabida en la Bauhaus, sondeando nuevas posibilidades como fragmentaciones, distorsiones, perspectivas inusuales y múltiples exposiciones.

Pero fue el autorretrato el que se convirtió en un icono moderno, estudiantes y profesores realizaron un inventario vivo de la cotidianidad en la escuela y de sus propias creaciones artísticas, concibiendo al propio cuerpo como el punto culminante del artista y su obra.



I 47: Lux Feininger, Las tejedoras de la Bauhaus, 1927. Fiedler, Jeannine. Bauhaus. China, Konemann, 2006. Pág. 282.

I 48: Autor desconocido, Las estudiantes de tejido tras un telar, 1928. Fiedler, Jeannine. Bauhaus. China, Konemann, 2006. Pág. 468.

Un tema importante fue el paso de la mujer por la Bauhaus, ellas eran la tercera parte de los estudiantes y venían con la esperanza de mostrar que eran capaces de combinar competencia y femineidad; y con el soporte de lo que ahora eran sus derechos: según la constitución democrática de la República de Weimar se garantizaba por primera vez el derecho de las mujeres a estudiar y a votar.

La escuela no estaba tan contenta de que la proporción de mujeres fuera tan alta desde un principio y decidieron fundar una clase solo para ellas, con el fin de tratar de reservar las pocas plazas de los talleres para los estudiantes del sexo masculino.

Los profesores sabían que las posibilidades de las mujeres de practicar el oficio tras los estudios eran inciertas y mucho más difíciles las de acceder a un puesto directivo; es por esta razón que eran casi obligadas a entrar al taller de tejeduría.

I 49: Fotografía anónima, Antiguos artistas de la Bauhaus en los 50 años de la Bauhaus, 1976. Fiedler, Jeannine. *Bauhaus. China*, Konemann, 2006. Pág. 49.

I 50: Pius Pahl, Debate tras el cierre de la Bauhaus, 1933. Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933. Italia*, Taschen, 2006. Pág. 238.

¹⁵ Mies van der Rohe, *Discurso en el 70 cumpleaños de Walter Gropius*, 1953. Citado en: Wingler Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933*, 1980, Pág. 23.



I: 49



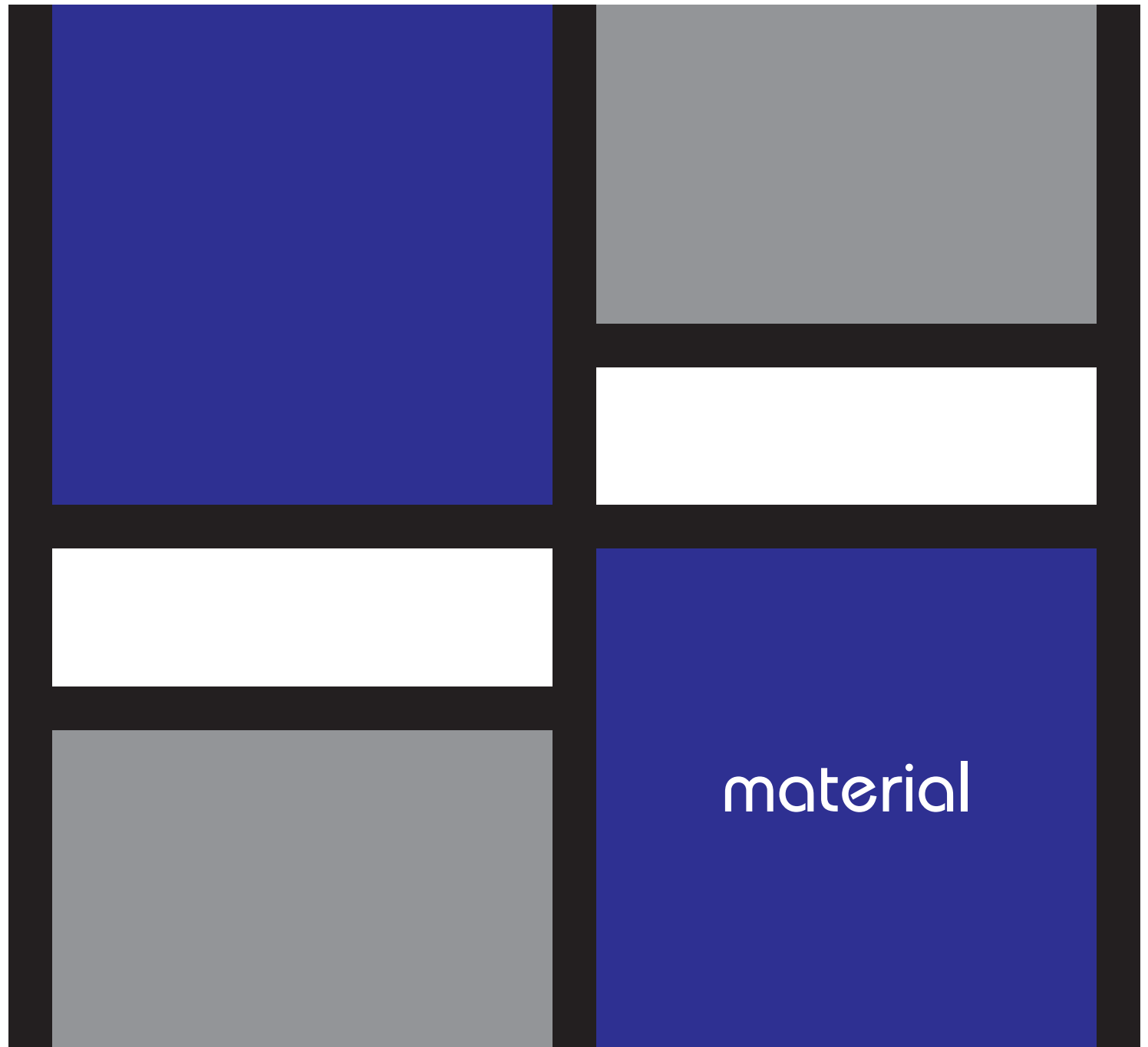
I: 50

Las mujeres vivieron su paso por la escuela como una experiencia individual, ya que la política de la institución y los sutiles métodos de camuflaje hicieron casi imperceptible la discriminación de su sexo.

Para analizar la Bauhaus, se necesitan todos los matices; es muy difícil emitir criterios en un entorno tan complejo como lo fueron los años de su existencia, sin embargo su esencia, el origen mismo de su nacimiento perduró a lo largo de los años a pesar de la evolución en sus objetivos, en palabras de Mies:

*"... La Bauhaus fue una idea y creo que las causas de la enorme influencia que ejerció en todas las escuelas progresistas del mundo se han de buscar precisamente en el hecho de que fue una idea. Una resonancia semejante no puede alcanzarse ni con la organización ni con la propaganda. Solo una idea tiene la fuerza para difundirse tan ampliamente..."*¹⁵

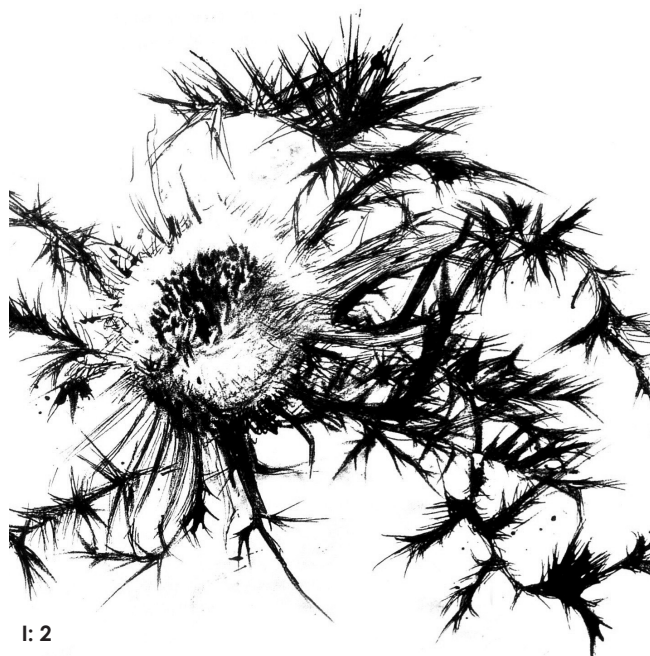
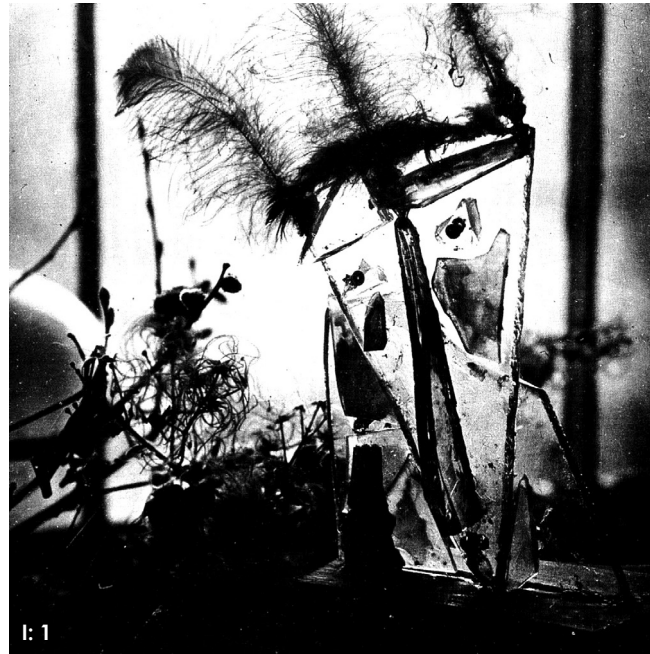
la bauhaus
criterios de diseño arquitectónico
propuesta arquitectónica



I 1: Margit Téry-Adler, Estudio de la materia, 1920. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006, Pág. 364.

I 2: Gunta Stolzl, Cardo, 1920. Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006, Pág. 31.

¹ Johannes Itten, "Fragmentos pedagógicos de una teoría de la forma", 1930. Citado en: Varios autores, 50 Años Bauhaus, 1970, Pág. 37.

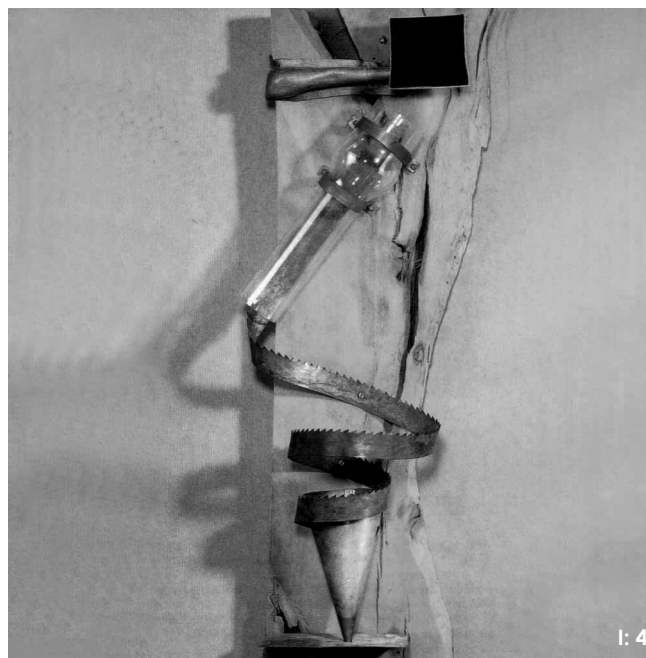
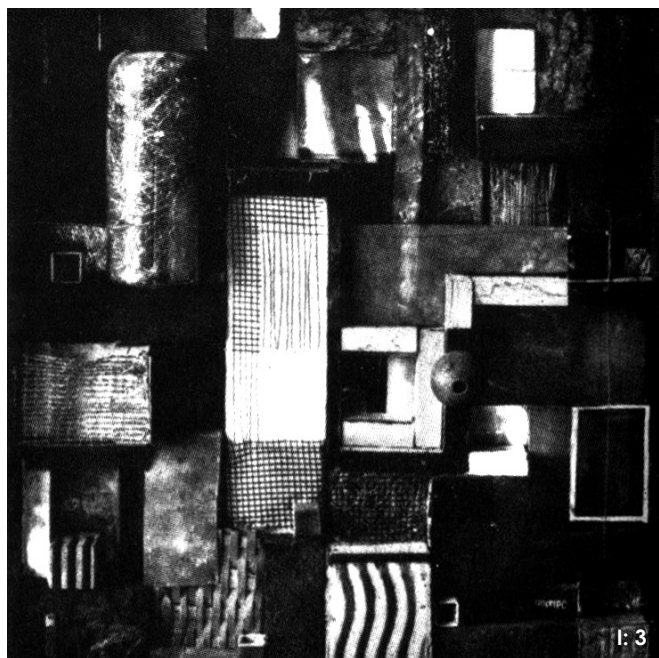


El estudio del material fue un tema central en la Bauhaus, tanto en el curso preliminar como en los talleres. El primer contacto que tendría el alumno con los materiales sería en el curso preliminar, que era obligatorio y se lo denominaba: "Vorkurs". Los maestros que dictaron este curso fueron figuras renombradas y con una marcada ideología; por esta razón muchos de sus alumnos estuvieron fuertemente influenciados por el Vorkurs, como se vería en sus estudios, y en su obra posterior.

Johannes Itten fue el primer maestro del curso preliminar, el desarrollo una moderna teoría de los materiales y las texturas, que utilizaría como proceso pedagógico. Este maestro inicio su enseñanza con una serie de ejercicios, (I: 1) que le permitan al estudiante experimentar el trabajo con el material:

"... Los estudios de materiales sirven para ampliar las dotes de observación óptica y táctil la reproducción, de manera intensiva, de una materia, de su forma característica y con la viva intensidad del modelo mismo, es ya la primera prueba de haber sido verdaderamente penetrado por la experiencia..."¹

El estudio del material estuvo ligado también al estudio de la naturaleza, que para él, ofrecía al estudiante la posibilidad de sensibilizarse mucho más frente a la materia; se realizaron bocetos con el fin de mostrar la esencia del material y sus características visuales, aproximándolos a un mejor entendimiento de que el trabajo con cada material aporta un conjunto de características específicas. Itten utilizaba muchos ejemplos naturales en sus clases, sin embargo la figura natural más utilizada fue el cardo. (I: 2)



I 3: Oskar Schepp, Composición con contrastes de varios materiales, 1920.
Droste Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, 2006, Pág. 26.

I 4: Willi Dieckmann, Estudio de materiales, 1922. Wick, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, 1986, Pág. 92.

² Ver más en: Johannes Itten, *Mein Vorkurs am Bauhaus*, 1963.

El cardo es una forma muy expresiva y debido a su agudeza despierta mucho más los sentidos, así observamos como para Itten, el estudio del material está muy ligado a lo subjetivo, a las sensaciones que despierta para los sentidos su naturaleza.

El estudio de los contrastes lo desarrollo profundamente en su Vorkurs, para él era primordial este estudio en la pedagogía de la enseñanza del material, la experimentación y comparación como método de aprendizaje. Con este método de aprendizaje enfocado a los sentidos, realizo junto a sus estudiantes bandas de series cromáticas con texturas de todo tipo que permitan a cada alumno sentir con sus dedos y con los ojos cerrados las diferentes sensaciones que cada material les provocaba. Así mejoraba su sentido del tacto y según Itten se podía avanza a realizar montajes y composiciones que expresen lo aprendido. ²

El estudio del material con Itten tenía un proceso:

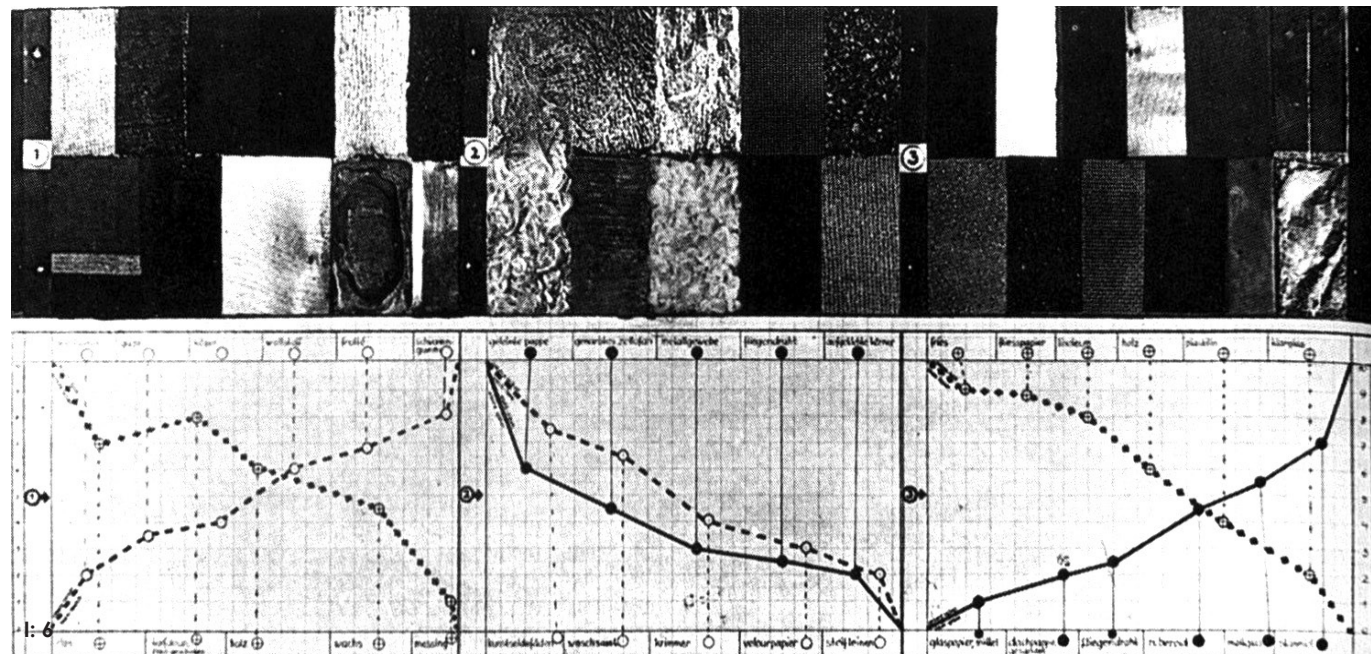
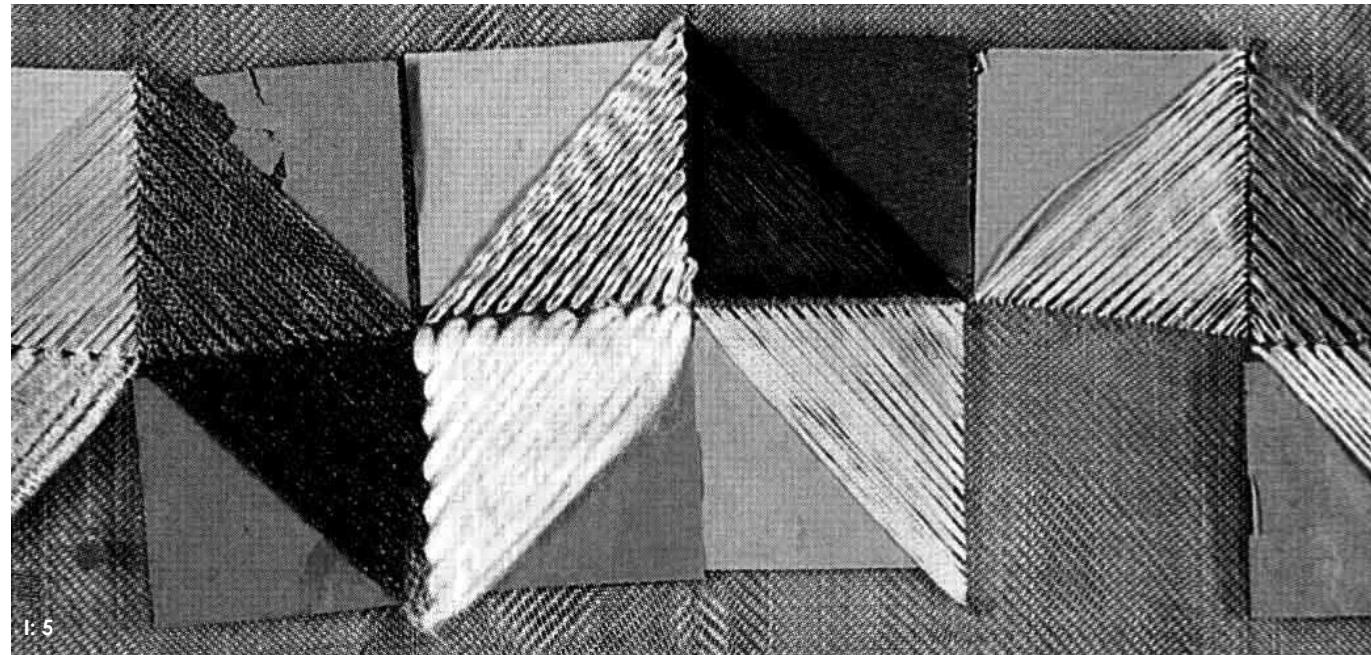
Primero se comenzaba a experimentar las sensaciones que producían los materiales: un análisis subjetivo sin un orden establecido.

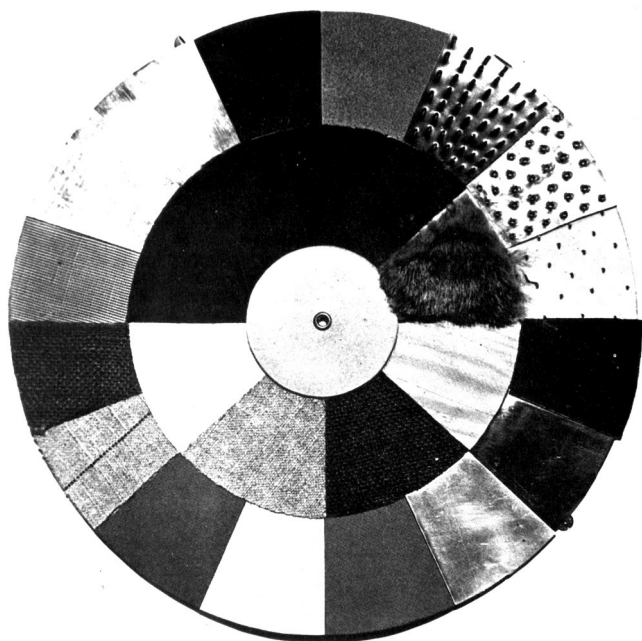
Luego por medio de ejercicios, se disponían varias texturas de diferentes materiales, para poder contrastarlos entre sí. (I: 3)

Con estos conocimientos se podía pasar a la realización de composiciones con texturas. (I: 4)

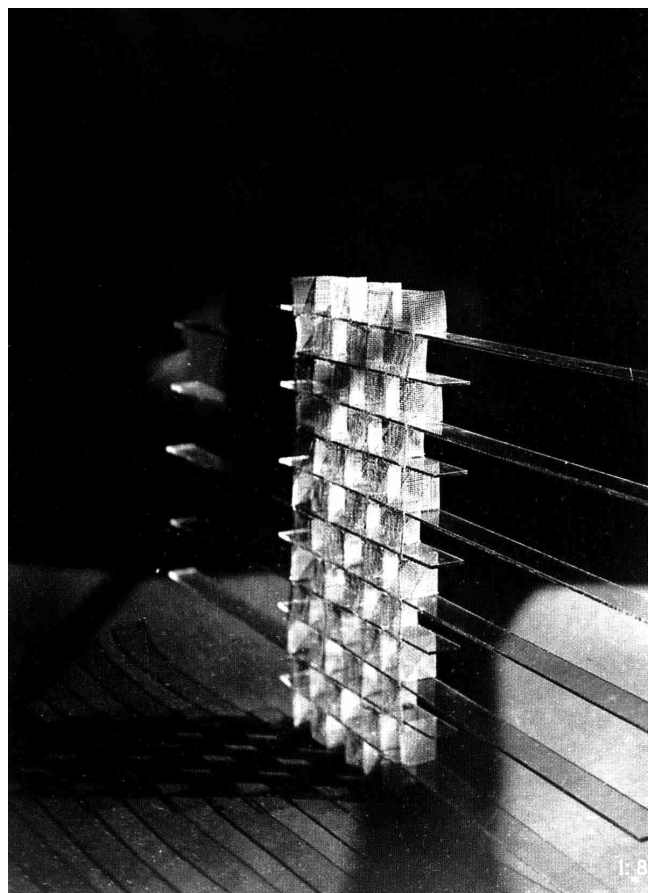
I 5: Otti Berger, Tabla táctil de hilos, 1927. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006, Pág. 369.

I 6: Willy Zierath, Tabla táctil de dos bandas y representación gráfica, 1927. Wick, Rainer, Pedagogía de la Bauhaus, 1986, Pág. 134.





I: 7



I: 8

En 1923 el curso preliminar paso a manos de Moholy-Nagy, quien acentuó los recursos que ya había utilizado Itten en cuanto al estudio del material, pero a diferencia de él, las composiciones y el estudio general fue mucho más sistemático.

Moholy quería que sus estudiantes se adiestren en la experiencia táctil, realizando tablas y ruedas (I: 5, I: 6, I: 7) con materiales de todo tipo que permitan formar escalas con criterios definidos por ellos mismos o bajo el pedido de Moholy. Estas tablas o ruedas generalmente estaban delimitadas por dos extremos opuestos y combinaban materiales de todo tipo, con naturaleza muy diferenciada.³

También se realizaron composiciones tridimensionales con materiales, pero a diferencia de Itten, estas no debían tener una carga expresiva o conformar una obra artística; eran un estudio experimental del material. (I: 8)

I 7: Walter Kaminski, Tabla táctil giratoria de dos bandas de contrastes, 1927. Wick, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, 1986, Pág. 132.

I 8: Otfi Berger, Ejercicio con el material, 1926. Fiedler Jeannine, *Bauhaus*, 2006, Pág. 373.

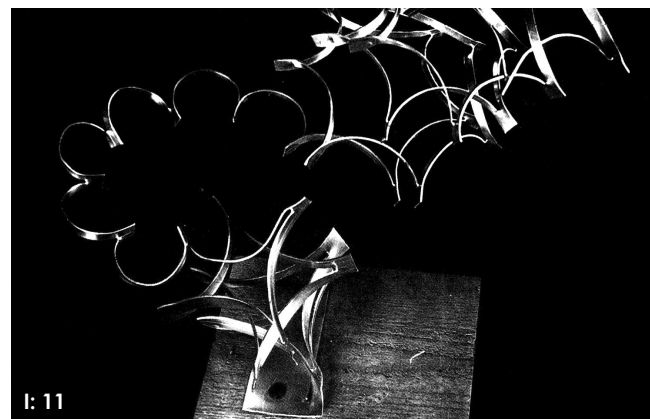
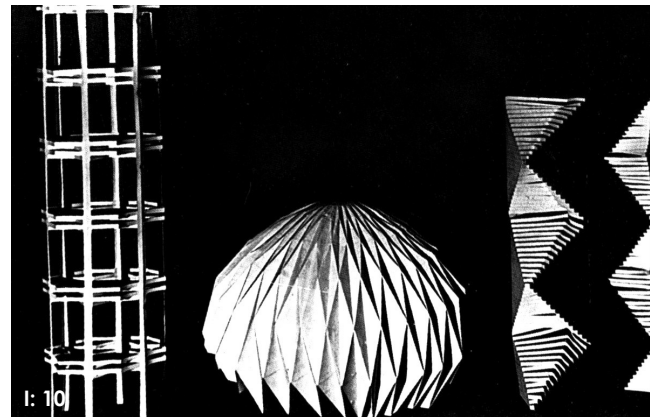
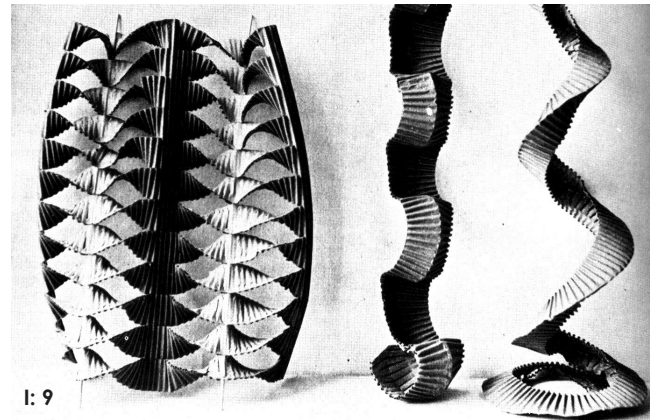
³ Ver más en: Wick Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, 1986, Pág. 132.

I 9: Hin Bredendieck, Ejercicios con el material, 1928. Wick, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, 1986, Pág. 159.

I 10: Autor desconocido, Ejercicios con el material, Año desconocido. Wick, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, 1986, Pág. 162.

I 11: Alphons Frieling, Estudio plástico del material, Año desconocido. Wick, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, 1986, Pág. 157.

⁴ Ver más en: Josef Albers, *La enseñanza creativa*, 1928.



En 1928, Josef Albers se queda a cargo del curso preliminar, en este Vorkurs se trabajó mucho más en la creatividad de los estudiantes, habiendo sido él estudiante de la Bauhaus, tomó lo mejor de sus profesores para crear un curso mucho más didáctico. En lo que se refiere al material el implementaría: “*Los ejercicios con la materia y el material*”, dando paso a lo que él denominaría: “*pensamiento constructivo*”.⁴

Su pensamiento constructivo lo llevó a realizar experimentos que no respondían a ideas preestablecidas de lo que se podía o no realizar con tal o cual material; sino a una experimentación constructiva para realizar nuevas combinaciones. Se juzgó muchas veces que dentro de la escuela se utilizaban materiales profanos o impuros que nunca se habían utilizado dentro del arte o la construcción; pero fue la necesidad la que llevó a la utilización de estos materiales, dando buenos resultados con su experimentación y descubriendo nuevas cualidades para aplicarse dentro del diseño.

Es este pensamiento constructivo el que llevó a Albers a diferenciarse de sus maestros. Ya no veía el estudio del material como un estudio de texturas y sensaciones únicamente, sino como un estudio mucho más objetivo de las características del material, de lo que él denominaba sus energías internas: estabilidad, resistencia, consistencia, capacidad, etc. (I: 9, I: 10, I: 11)

Albers realizó una diferenciación entre los términos: estructura, factura y textura. Hasta ese momento solo se había utilizado el término textura, que era sinónimo de material.



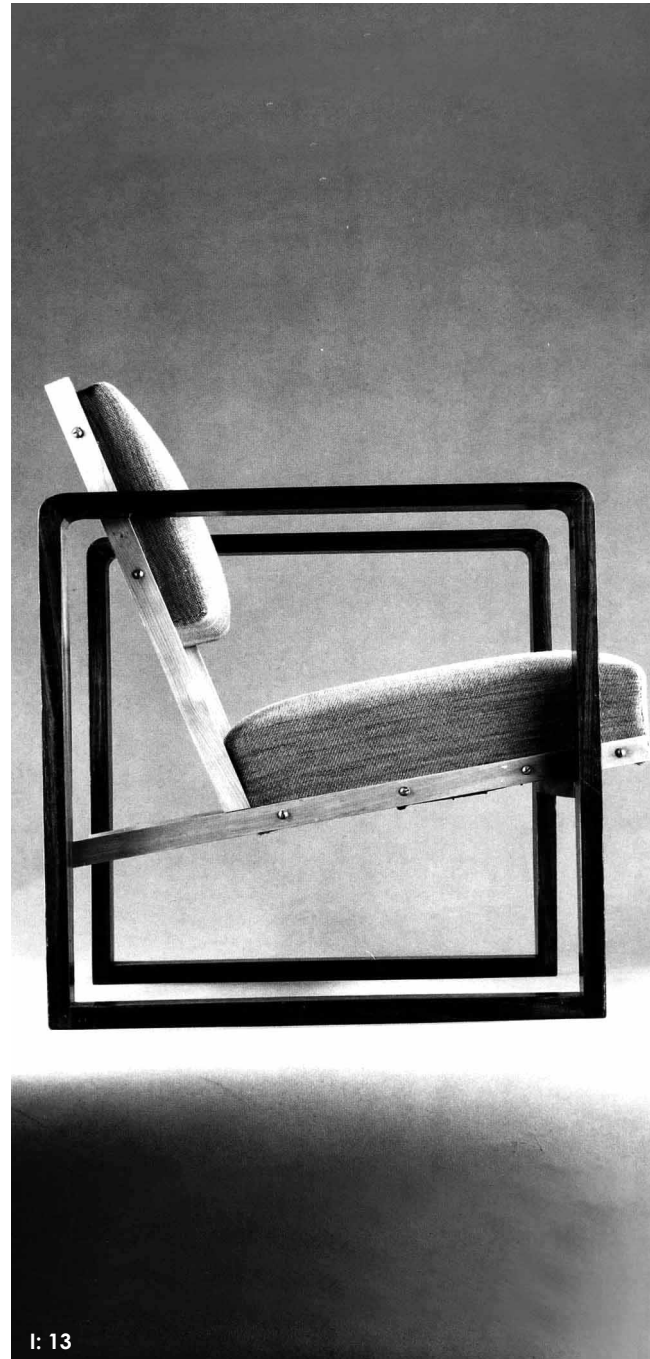
I 12: Otto Umbehr, El curso preliminar de Albers, 1928. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006, Pág. 374.

⁵ Ver más en: Hannes Beckmann, "Dei Gründerjahre", 1971.

Al hablar de estructura, Albers se refería a las características naturales de la materia prima como por ejemplo a las vetas de la madera o del mármol. Cuando se refería a factura se refería a las características producidas por la mano del hombre, es decir al tratamiento técnico que se daba al material como por ejemplo una superficie martillada, pulida u ondeada. La Textura era la expresión general que podía referirse a la estructura, a la factura o a la combinación de los dos.

Albers tenía una pedagogía, descrita por sus alumnos como muy acertada; una historia que narra un estudiante sobre una clase de Albers (**I: 12**), grafica a profundidad los ejercicios que se realizaban con la materia y el material: *"... no podemos permitirnos malgastar material ni tiempo... convertir lo peor en lo mejor... primero debemos investigar cómo está hecho este material... deberemos experimentar, sin confeccionar nada... conseguirán mas cuanto menos hagan. Nuestro estudio debe formar el pensamiento constructivo... tomen el periódico que les he dado y conviértanlo en algo más de lo que es ahora... respeten el material... configúrenlo de forma razonable y tomen en consideración sus propiedades... horas después volvió... entonces señalo una construcción... el estudiante se había limitado a doblar el periódico a lo largo para que se sostuviese en pie... Albers explico lo bien que había entendido el material, lo bien que lo había utilizado y lo natural que era el procedimiento de doblado en el papel, puesto que con él se conseguía dar rigidez a un material flexible..."*⁵

I 13: Josef Albers, Sillón, 1923. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006, Pág. 314.



I: 13

Esta historia nos muestra como en una época de posguerra y de tal recesión económica, los materiales nobles eran un lujo por lo que serían reemplazados con otros como el papel periódico.

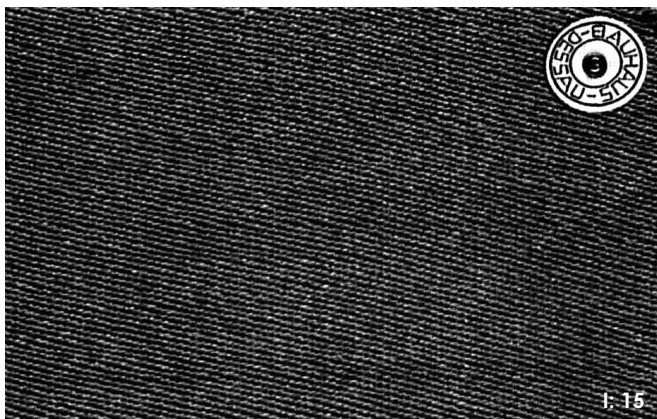
Reconociendo que no por esto la calidad del diseño se disminuiría, muy por el contrario el espíritu creativo se desarrollaría aun mas frente a estos retos; así lo pensaban los maestros y años más tarde lo confirmarían los alumnos.

Sin duda el estudio más profundo y objetivo del material, permitiría trabajarlo mejor en los talleres, para la construcción de distintos objetos, y en un futuro al mejor manejo de los materiales en la arquitectura.

Experimentando con el material, llevándolo a sus límites, hasta que ceda; se lograba reconocer hasta qué punto se podía utilizar cada material y de qué forma trabajaba mejor, así como cuales serían las combinaciones optimas que refuerzan las debilidades de cada uno.

Aunque no exista una posición tan marcada como la del curso preliminar en cuanto al trabajo con el material, podemos observar algunos trabajos que se realizaron en los talleres y que sin duda muestran la sensibilidad de los alumnos frente al material, fruto de las enseñanzas del curso preliminar y de sus maestros en los talleres.

Albers proyecto un sillón (I: 13) dentro de la Bauhaus, como maestro del curso preliminar, es lógico que en su diseño, se destaquen los materiales y su funcional utilización.



Como ya sucedía en la Bauhaus, los materiales no eran sometidos a procedimientos que dañaran sus características y mucho peor que escondieran su naturaleza; una premisa que se aplicaba en todos los talleres.

Podemos observar en tratamiento del material en un armario proyectado por Breuer (I: 14), donde las planchas de madera están aprovechadas de tal manera que su textura veteada forma parte del diseño, constituyendo los tres módulos principales. En el taller de tejidos se dieron varios experimentos y estudios del material para tratar de crear tejidos más resistentes y económicos. A partir del estudio de las características de los hilos y de los posibles tejidos que se pueden realizar con los mismos, se procedía a la confección de telas, que fueron utilizadas para decoración de interiores o para utilizarse en otros talleres como en el de muebles. (I: 15) También en el taller de metal se dieron muestras de una acertada utilización de materiales, especialmente en la fabricación de lámparas (I: 16), donde la utilización de materiales técnicos y la transparencia de la función de cada uno, llevo a los estudiantes a renunciar a pintarlas o decorarlas para hacerlas menos "frías", una crítica recibida permanentemente para los trabajos de la Bauhaus.

En cuanto a los proyectos arquitectónicos, se puede ver una evolución en el manejo del material desde las primeras obras. Uno de los primeros encargos para Gropius como director de la escuela fue la Casa Sommerfeld (I: 17), con una particular condicionante del material: la casa debía ser en su totalidad de madera teca, ya que el dueño había comprado madera de los restos de un barco que había naufragado.

I 14: Marcel Breuer, Armario femenino, 1927. Fiedler Jeannine, *Bauhaus*, 2006, Pág. 314.

I 15: Bauhaus, Tejido de algodón para asientos y respaldos de sillas, Año desconocido. Fiedler Jeannine, *Bauhaus*, 2006, Pág. 473.

I 16: Karl J. Jucker y Wilhelm Wagenfeld, Lámpara de mesa, 1923. Droste Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, 2006, Pág. 153.

I 17: Walter Gropius y Adolf Meyer, Casa Sommerfeld, 1921. Droste Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, 2006, Pág. 81.

I 18: Joost Schmidt, Vista de la talla de vigas de la terraza posterior, 1921. Droste Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, 2006, Pág. 44.

I 19: Fotografía anónima, Entrada a la Bauhaus (pintada con los colores originales), 2005. Droste Magdalena, *Bauhaus*, 2006, Pág. 6.



material

Una casa con una fuerte influencia expresionista (**I: 17, I: 18**) de los primeros maestros de la Bauhaus. Varios estudiantes de la escuela trabajaron en su decoración y en el tallado de sus interiores; tratando de concebirla como la tan ansiada "obra unitaria" proclamada en el manifiesto de la Bauhaus.

Desde la casa Sommerfeld hasta la construcción del edificio de la Bauhaus pasaron 5 años, sin embargo los materiales y la utilización de los mismos cambiaron notablemente en la "nueva arquitectura" que se estudiaba en la Bauhaus.

La construcción del edificio para la escuela (**I: 19**) le ofreció la oportunidad de que intervengan todos sus talleres; en cuanto al material se dieron varias innovaciones con los materiales modernos: hormigón, metal y vidrio y con las técnicas de construcción que se diseñaron para los mismos. El nuevo edificio de la Bauhaus (**I: 19**) fue el ejemplo del manejo de los materiales en la escuela: simple, limpio y funcional; características que conformaban la idea de la nueva arquitectura encaminada por Gropius.

MATERIAL:

1_ Experimentación con el material

Empirismo: En esta escuela se incentivo a la experimentación que se basaba en los propios recursos que sus alumnos pudieran ofrecerse a sí mismos, es por eso que muchas veces los descubrimientos de los alumnos podían ser tan obvios para sus maestros. Pero ellos practicaban este método que pensaban fomentaba mucho más su creatividad, dándoles agradables sorpresas como las verdaderas creaciones de nuevos métodos de trabajo o de productos innovadores, que desde ese momento serian marca o estilo Bauhaus para el mundo.

Contraste: Este método de experimentación también fue muy innovador, para los maestros nada era más normal y efectivo que acudir a los instintos más primitivos para el aprendizaje, ellos conocían que una mejor manera de aprehender las cosas era contrastándolas, comparándolas para que estos experimentos queden mucho mas enraizados en los estudiantes, para que no se olviden de ello.

2_ Estudio del material

Subjetivo: este fue un legado de los inicios de una Bauhaus expresionista, el estudio de las sensaciones que producía la naturaleza del material al espectador, eran tomadas en cuenta y muy seia-mente como un medio para diseñar cualquier objeto, puesto que este se iba a experimentar desde los sentidos: desde lo táctil y óptico.

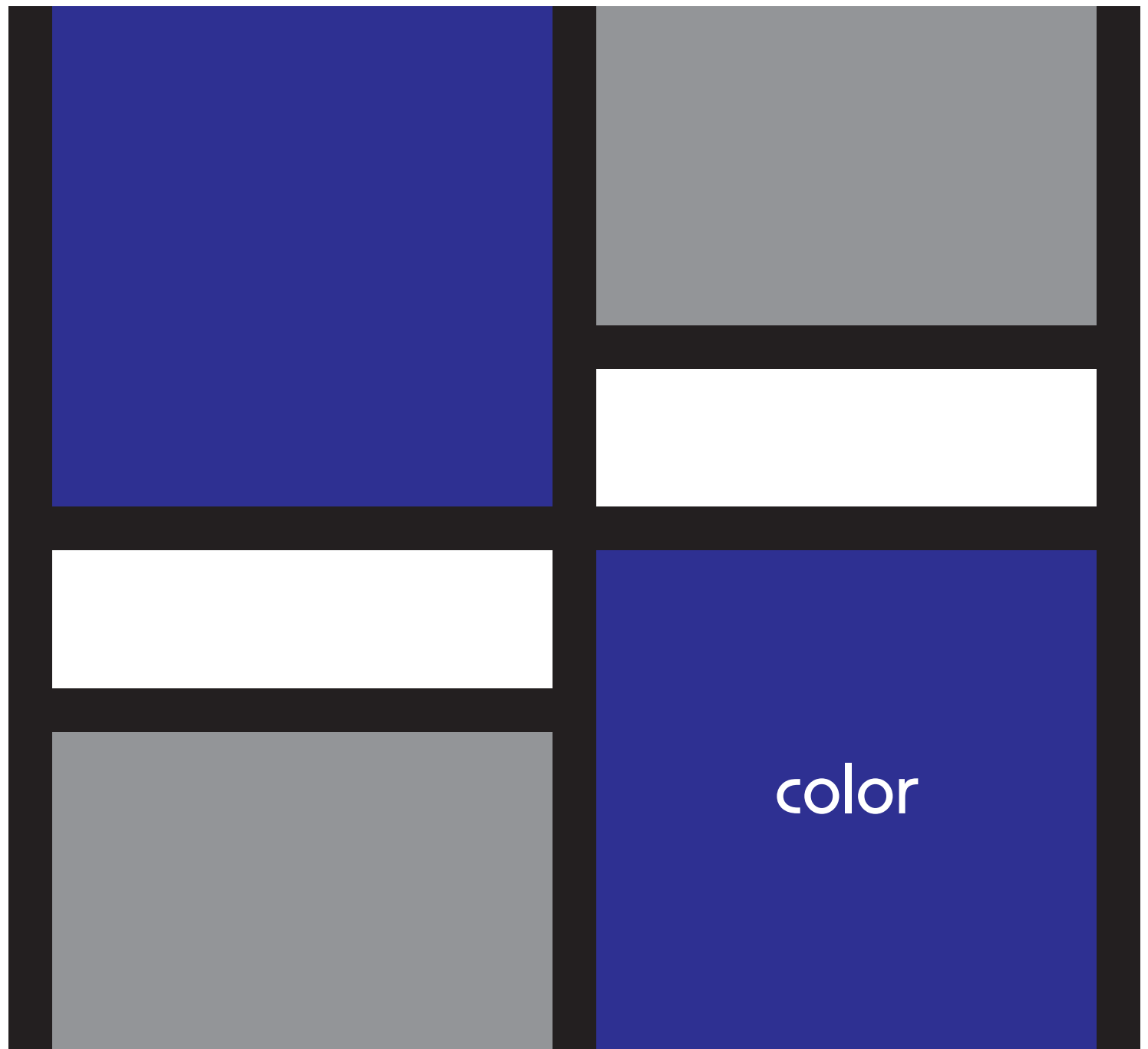
Objetivo: este estudio de las energías internas como le llamaban, o de las características y propiedades inmanentes de un material, permitían que este fuese utilizado de la mejor manera, de acuerdo a sus posibilidades, tratando de aprovechar al máximo sus cualidades y reforzar sus debilidades.

3_ Composición con el material

Bidimensional: Se iniciaba con las primeras aproximaciones a lo que sería el trabajo real, uno de ellos fue el trabajo bidimensional, en el cual se sometía a prueba lo estudiado: manipulando, trabajando con herramientas, sometiendo a distintos esfuerzos el material. Lo que permitiría constatar y observar los resultados que se obtenían de estas experimentaciones y una posible utilización práctica.

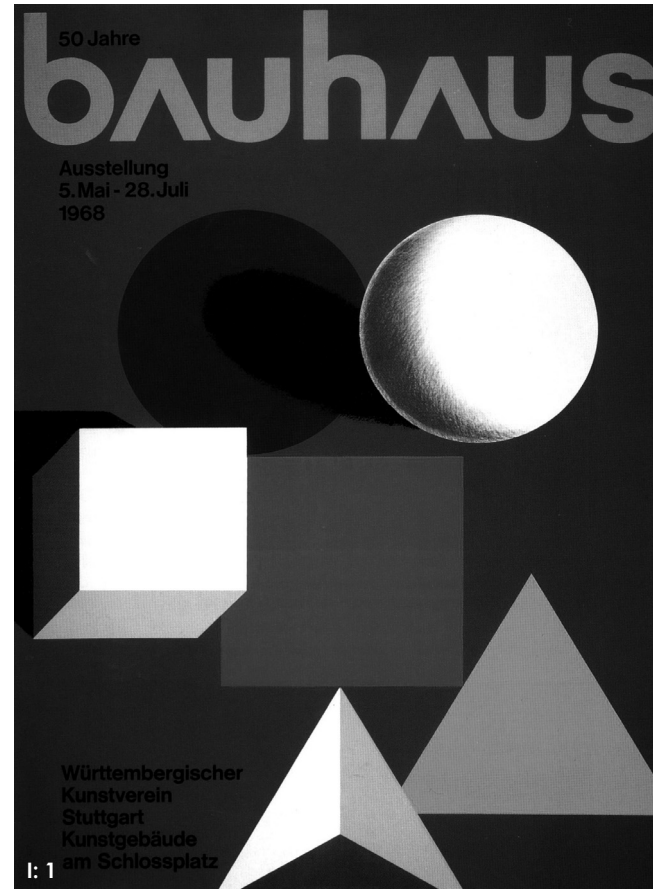
Tridimensional: Las composiciones tridimensionales no tenían un afán artístico, sino, el de enfren-
tar al estudiante a los resultados que se obtienen con varios materiales en conjunto y como sus características podían variar en tales o cuales circunstancias.

Este tipo de estudio más profundo y de experimentación es una constante en la escuela, que por estos medios poco conocidos en su época, terminaría revolucionando las escuelas de arte y arquitectura del mundo; el estudio de la materia influyo notablemente en la producción arquitectónica de la escuela que muestra sensibilidad, conocimiento y respeto a la hora de emplear acertadamente los materiales en la obra.



I 1: Círculo de Bellas Artes de Württemberg, Cartel para la exposición "50 años de la Bauhaus" (escala de grises), 1968. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 52.

I 2: Círculo de Bellas Artes de Württemberg, Cartel para la exposición "50 años de la Bauhaus" (color), 1968. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 52.

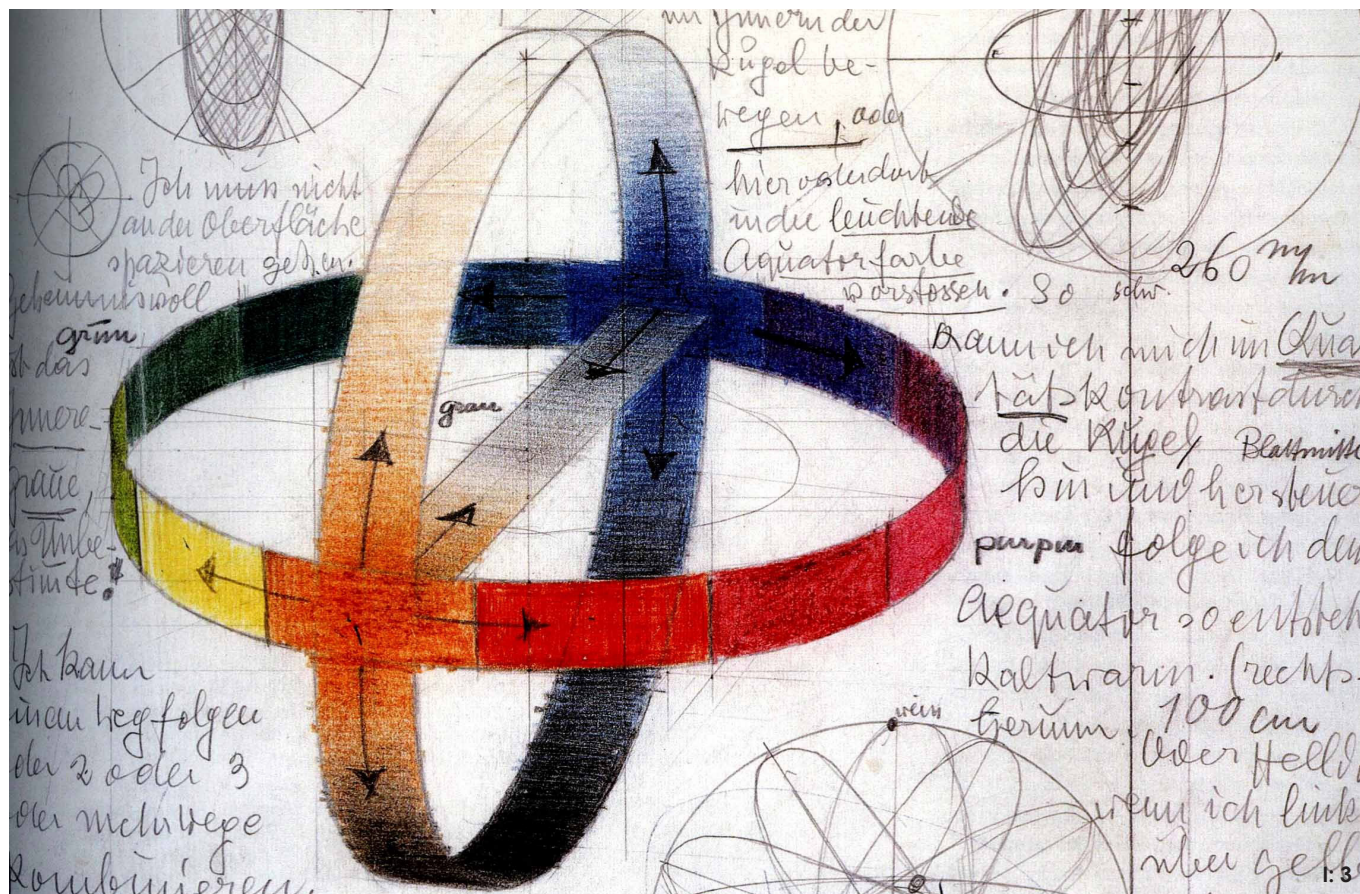


color

En los inicios de la Bauhaus, la enseñanza del color era una asignatura complementaria y no fue hasta 1922 cuando fue obligatoria. No existió una teoría del color unitaria y hubo muchos debates dentro de la propia escuela sobre las teorías del color que se conocían hasta ese momento. Cada profesor aportó a esta clase el resultado de sus estudios individuales.

Los pintores Itten, Klee y Kandinsky se orientaron hacia las teorías desarrolladas históricamente por otros artistas; mientras que profesores como Schepers y Schmidt, que no eran maestros del color, influyeron de cierta forma en sus talleres con la ordenación del color de Ostwald, que no era de carácter artístico, tendiendo más a la normalización de los colores.

En la Bauhaus, el primer profesor que dictó una clase de teoría del color, fue Johannes Itten, maestro con una carga ideológica esotérica muy fuerte.



I 3: Johannes Itten, Bola de color de cintas espaciales, 1919. Fiedler Jeanine. Bauhaus, 2006, Pág. 393.

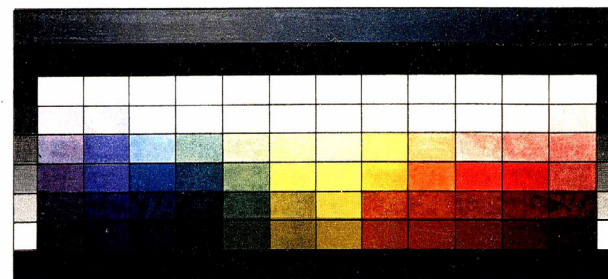
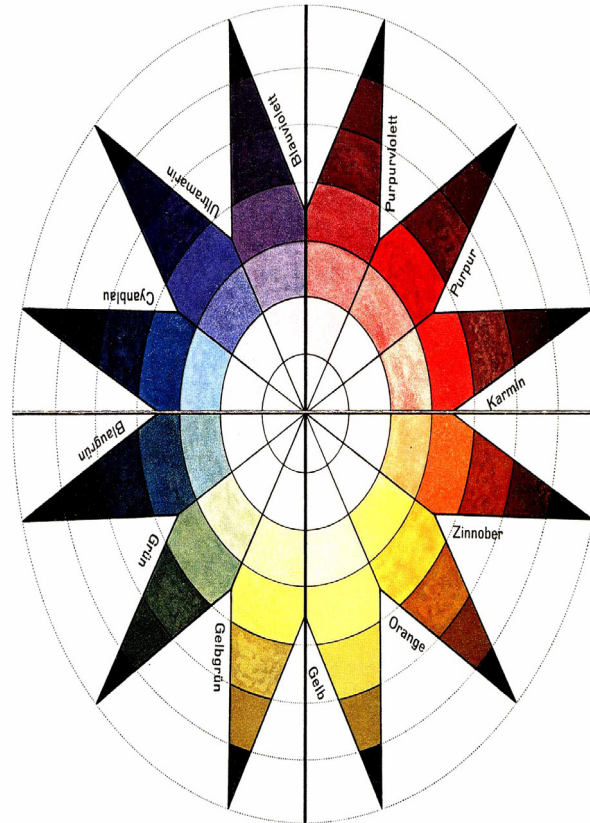
Sus pinturas eran abstractas, una serie de trazos geométricos que tematizaban, la forma y el color. Este maestro no formuló una nueva teoría, sino que unió distintas para formar una enseñanza que combinaba la experimentación subjetiva del color, con los conocimientos sobre leyes objetivas.

Existen ejemplos de estudios del color que él realizó siendo profesor de la escuela, y también de algunos trabajos realizados por estudiantes de la época, aunque no haya dejado un legado teórico, de su época en la Bauhaus, que explique una posición frente al color.

En la representación de una Bola de color con cintas espaciales (I: 3), podemos ver el afán de Itten de representar en tres dimensiones una especie de viaje del color de calor a frío, de blanco a negro, penetrando los campos complementarios.

I 4: Johannes Itten, Esfera de colores, 1920. Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006, Pág. 233.

I: Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006, Pág. 232.



Farbenkugel

7 Lichtstufen in 12 Tönen
Johannes Itten.

I: 4

Pero fue en su esfera cromática (I: 4), donde dividió 7 grados de luz y doce tonos, en la que mostro más claramente su idea de ordenación del color.

La esfera se extendía hasta formar una estrella de manera que los colores complementarios se encontraban uno frente a otro, aclarándose al momento que se acercaban al centro y oscureciéndose a medida que se alejaban. Itten se refiere a la esfera de esta forma:

*"... No debo pasearme por la superficie. El gris del interior es secreto, lo indeterminado. Puedo seguir un camino o combinar dos, tres o más. Así puedo desplazarme por la esfera jugando con el contraste..."*¹

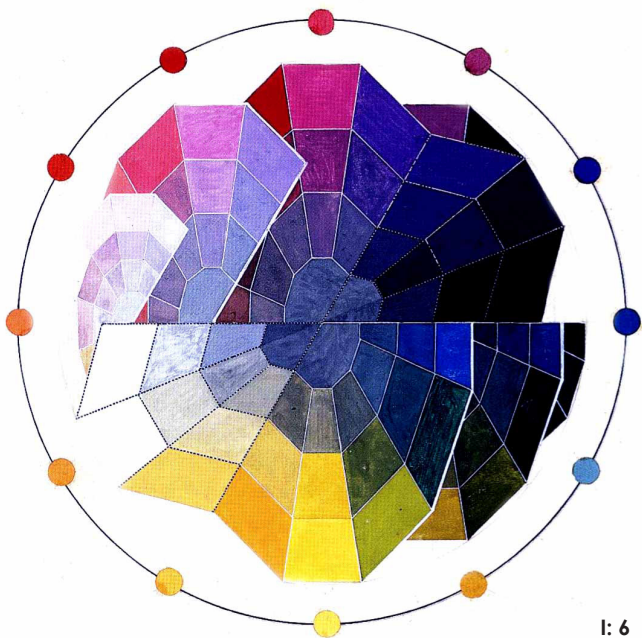
Podemos ver en algunos gráficos de los alumnos de Itten (I: 5, I: 6) algunas variaciones de su propuesta de la esfera de colores.

Vasily Kandinsky (I: 7), un reconocido artista de la artista de la vanguardia dicto en la Bauhaus, en el marco del curso preliminar, un curso que llamaba: Introducción a los elementos de la forma abstracta y al Dibujo Analítico. La introducción a los elementos de la forma, también llamada Teoría de la Creación; estaba dividida en 4:

1. Teoría de los colores (color aislado)
2. Teoría de las formas (forma aislada)
3. Teoría del color y la forma (color y forma)
4. Plano



I: 5



I: 6



I: 7

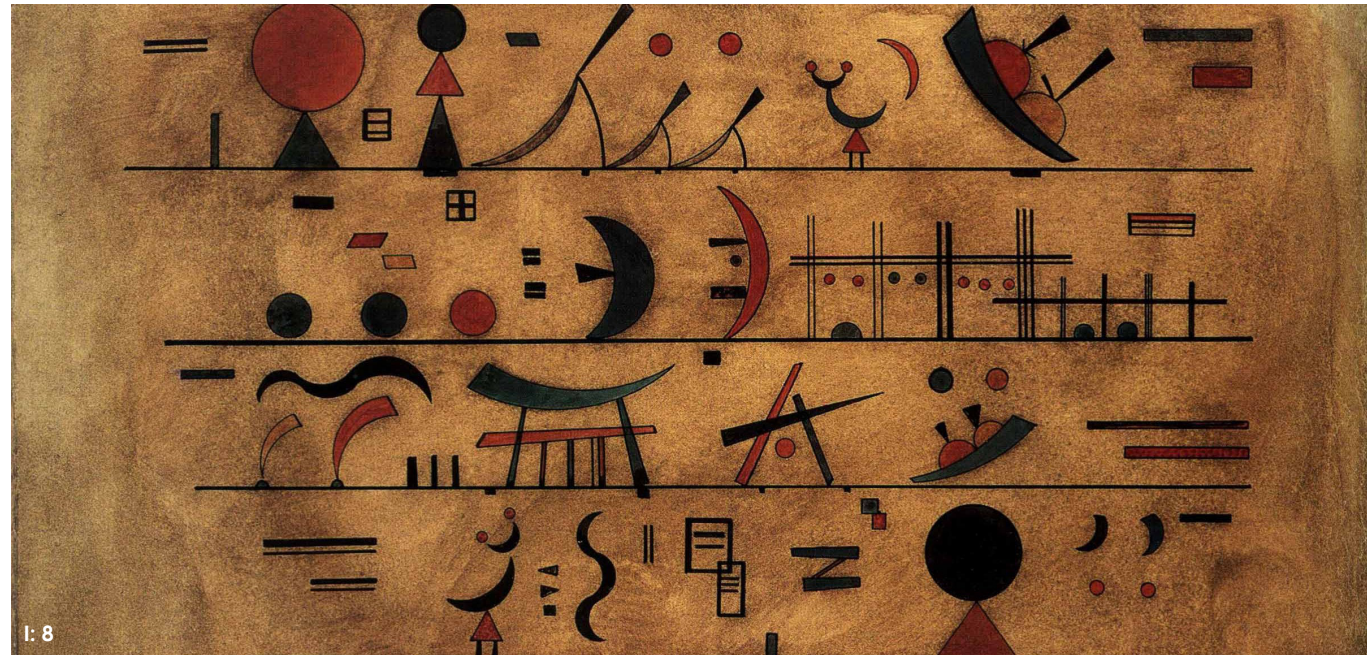
I 5: Ludwig Hirschfeld-Mack, *Círculo cromático con doce divisiones: Estudio de la intensidad del color*, 1923. Fiedler Jeannine. Bauhaus, 2006, Pág. 395.

I 6: Benita Koch-Otte, *Abánico de color*, 1925. Fiedler Jeannine. Bauhaus, 2006, Pág. 395.

I 7: Vasily Kandinsky, *Tensión en rojo*, 1926. Fiedler Jeannine. Bauhaus, 2006, Pág. 256.

I 8: Vasily Kandinsky, Hileras de dibujos, 1931. Fiedler Jeannine. Bauhaus, 2006, Pág. 266.

² Ver mas en: Wick Rainer, Pedagogía de la Bauhaus, 1986, Pág. 180.



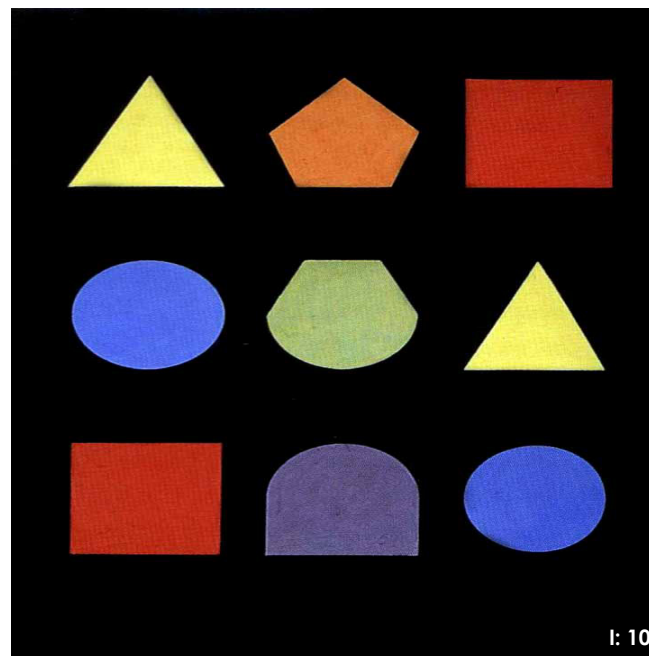
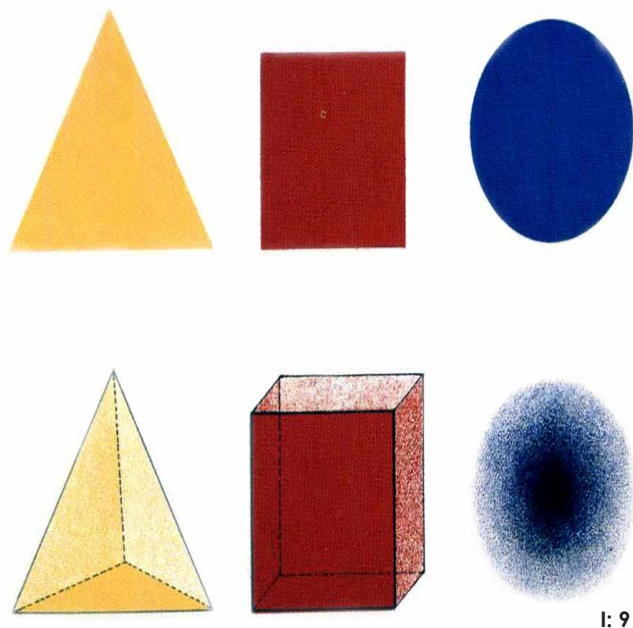
Para Kandinsky la forma y el color estaban íntimamente ligados, el utilizaba el concepto de forma en un sentido amplio y en otro estricto. Cuando hablaba de la forma en sentido amplio esta también englobaba al color, ya que según su concepto no podía existir forma sin color, ya que el color configuraba la forma.²

Como pintor se dedico a teorizar sobre el color, su obra permanente fue: “*Contrapunto de la pintura*”, donde trato de explicar una gramática de formas y colores de aplicación universal.

Un espiritualismo romántico aun marcaba a estos artistas. En sus teorías querían profundizar en lo humano, en lo divino y en los efectos psíquicos de estos.

Al contrario de otros maestros que trataban de sistematizar funcionalmente la aplicación de sus teorías, Itten no buscaba una forma práctica de la utilización del color sino las cualidades por las cuales el color lograba influenciar directamente sobre el alma.

Este espiritualismo lo dejo marcado en varias obras, como en: *Hilera de dibujos (I: 8)*, donde trata de dar una interpretación mística de los jeroglíficos egipcios, interpretando como signos mágicos un nuevo idioma de formas abstractas.



I 9: Vasily Kandinsky, Correspondencia entre colores primarios y volúmenes elementales, Año desconocido. Drosste Magdalena, Bauhaus, 2006, Pág. 4.

I 10: Eugen Batz, Correspondencias entre colores y formas, 1930. Fiedler Jeannine. Bauhaus, 2006, Pág. 398.

Como consecuencia del estudio de los efectos psíquicos del color, y por la influencia de varios escritos de la época: sobre el color y la cromoterapia, se lanzo a realizar ciertas hipótesis sobre posibles tonalidades y relaciones de los colores.

De esta forma reconoció básicamente el calor y la frialdad del tono de color y su claridad u oscuridad; proponiendo cuatro tonos fundamentales: cálido-claro, cálido-oscuro, frío-claro, frío-oscuro.

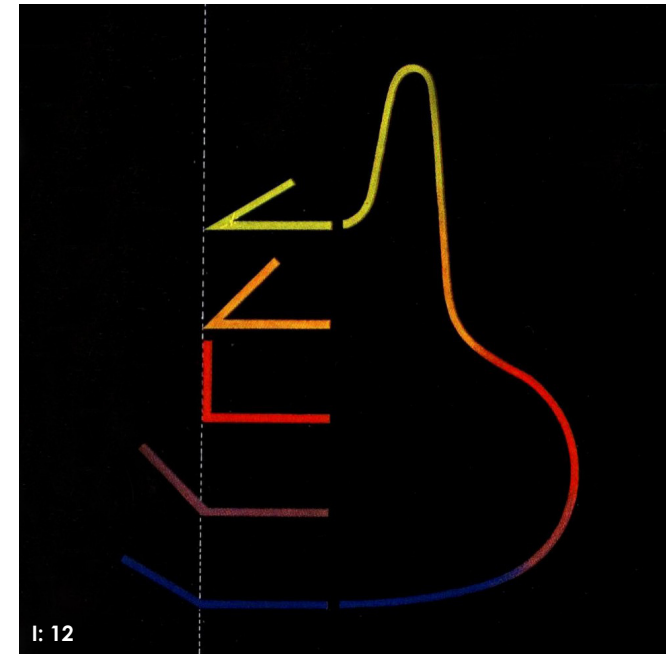
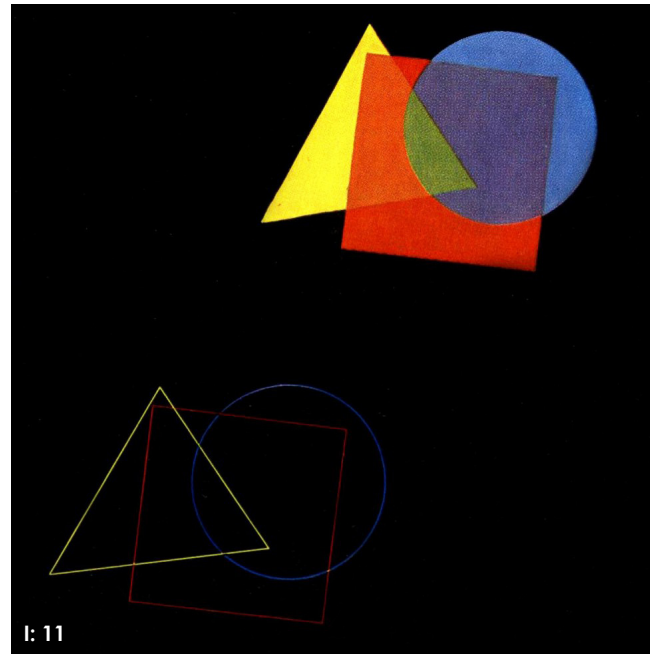
En la Bauhaus, Kandinsky tomaba conocimientos de la física y los pigmentos del color como punto de partida para su posición teórica; y estudio los tres colores primarios: amarillo, azul, rojo; que fueron denominados la tricromía elemental por maestros de la época como: Itten, Mondrian, Van Doesburg.

Vale recalcar que esta tricromía sería reconocida como símbolo de la Bauhaus hasta nuestros días, por su fuerte carga expresiva y por que fue utilizada en todos los talleres.

Más tarde enseñaría que el color no es un dato absoluto, sino que es de naturaleza relativa y que depende mucho del contexto. Para demostrar esto realizaba experimentos donde sometía varios colores a modificaciones en la superficie y en los colores de su entorno. Concluyendo que no se podía otorgar características inmanentes a cada color puesto que estas podían variar por un sinnúmero de factores.

I 11: Eugen Batz, Correspondencias entre colores y formas, 1930. *Varios autores, 50 Años Bauhaus, 1970, Pág. 53.*

I 12: Fritz Tschaschning, Correspondencias entre colores y formas, 1931. *Varios autores, 50 Años Bauhaus, 1970, Pág. 53.*



La Teoría del color y la forma nace de la idea de Kandinsky, de realizar una síntesis estética, de esta forma se comienza a realizar correspondencias entre formas y colores, basadas en la idea de igualar las temperaturas de los colores y formas; comenzando con los tipos de rectas hasta llegar a las geométricas básicas.

En esta teoría se puede observar como algunos colores son acentuados en su valor por alguna forma y como otros resultan apagados, tras varios estudios e inclusive un encuesta que se realizó en toda la escuela sobre la correspondencia del color y las formas básicas se concluyó que:

El triángulo: Amarillo

El cuadrado: Rojo

El Círculo: azul

Estas correspondencias entre colores y formas básicas fueron todo un éxito dentro de la Bauhaus, se comenzaron a realizar varias pinturas y bosquejos para tratar con estas correspondencias. (I: 9, I: 10, I: 11, I: 12) En los talleres también se aportó, al realizar tridimensionalmente algunos ejercicios de color y forma. Desde este momento el sello Bauhaus estaría dado por estas correspondencias.

Kandinsky también investigó las armonías de los colores, los opuestos polares, las leyes de tensiones, las relaciones, los efectos y la funcionalidad. Otro punto importante fue el análisis del color con contraste en simultaneidad, que a pesar de ya haber sido realizado antes, esta vez tomó un carácter más específico y sistemático.

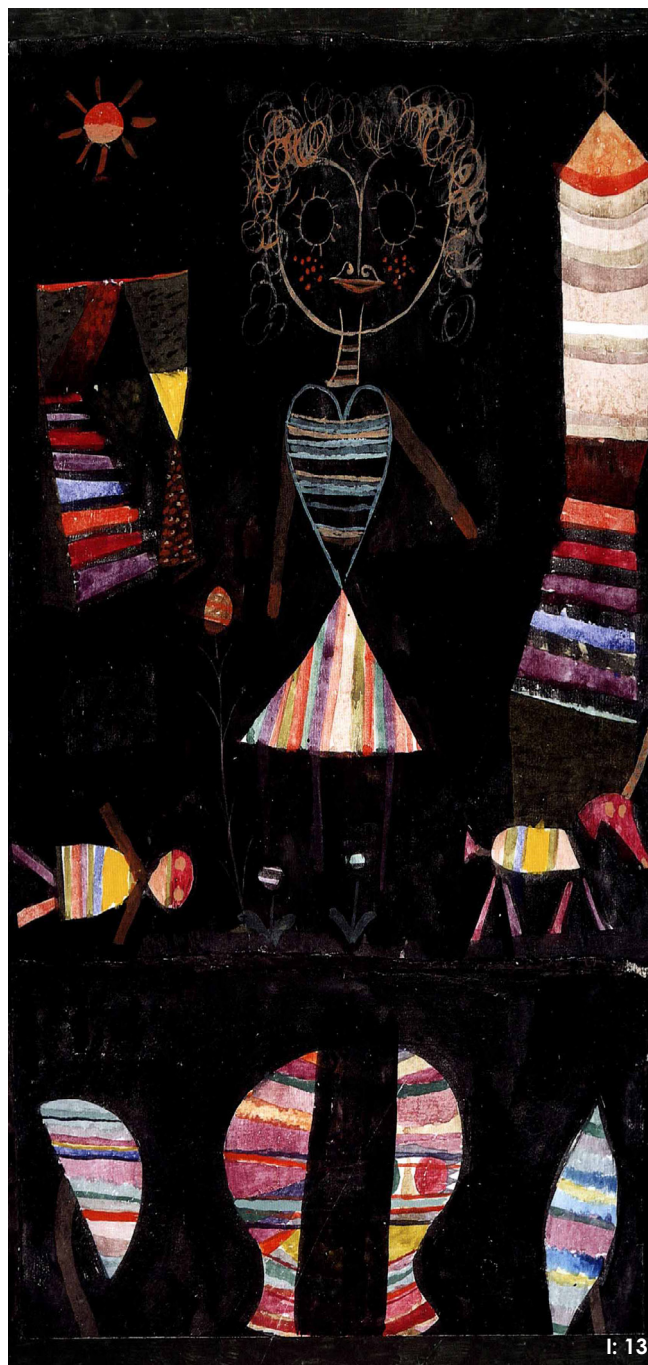
Paul Klee también dictaría una teoría del color en la Bauhaus, si bien en un inicio sus pinturas eran creaciones lúdicas (I: 13), desde su ingreso en la Bauhaus, se fueron convirtiendo progresivamente en un campo de pruebas donde plasmar sus ideas. (I: 14)

Quedaron documentados una gran cantidad de apuntes de sus clases (I: 15), y aunque no dudó en reconocer que había tomado ideas de Goethe, Delacroix y Kandinsky: su teoría fue más que una amalgama de otros maestros, llegando a su propio concepto teórico sobre la misma.

Estudió el orden del círculo cromático, tratando de que los colores sigan un orden fundado, de esta forma los colores experimentarían una ordenación fundada para ser utilizada como una especie de caja de herramientas

Para eso alineó los 7 colores del arcoíris en una banda cromática: violeta rojizo, rojo, naranja, amarillo, verde, azul, violeta azulado.

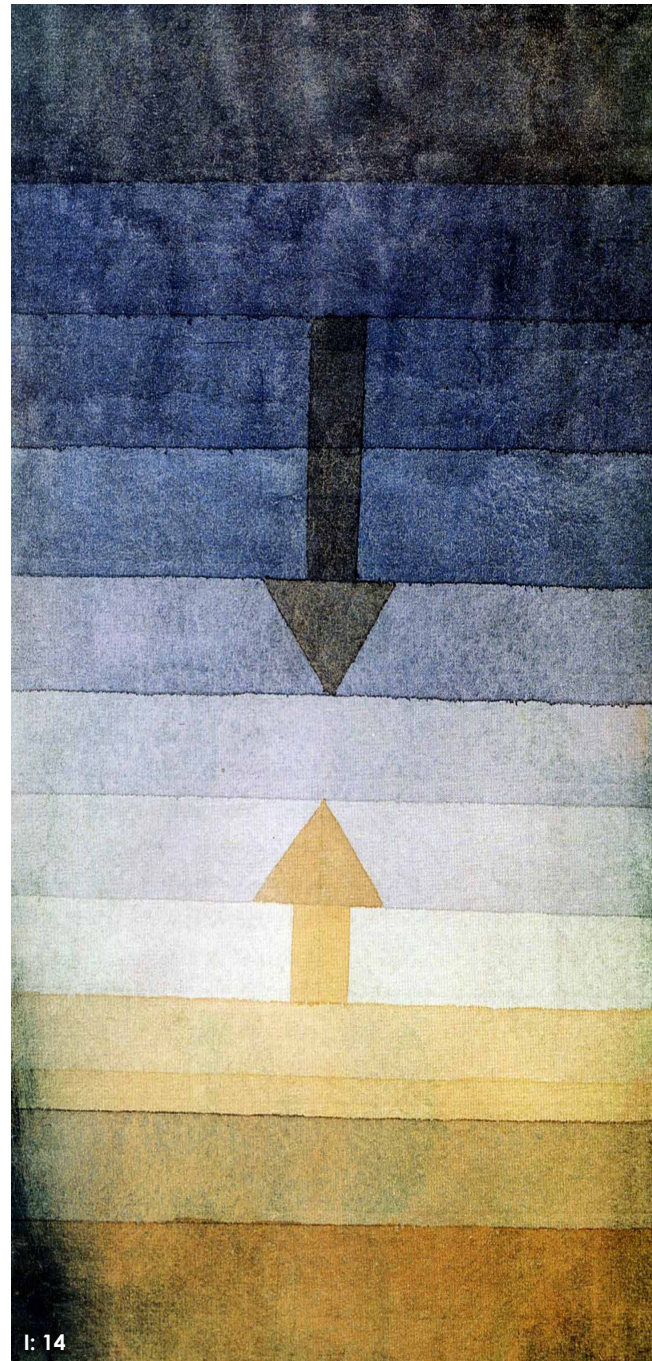
Sin embargo encontró una deficiencia en esta por lo que ordenó los colores en un círculo, logrando que los dos extremos se conviertan en uno solo: violeta; así surgió el círculo cromático dividido en seis partes.



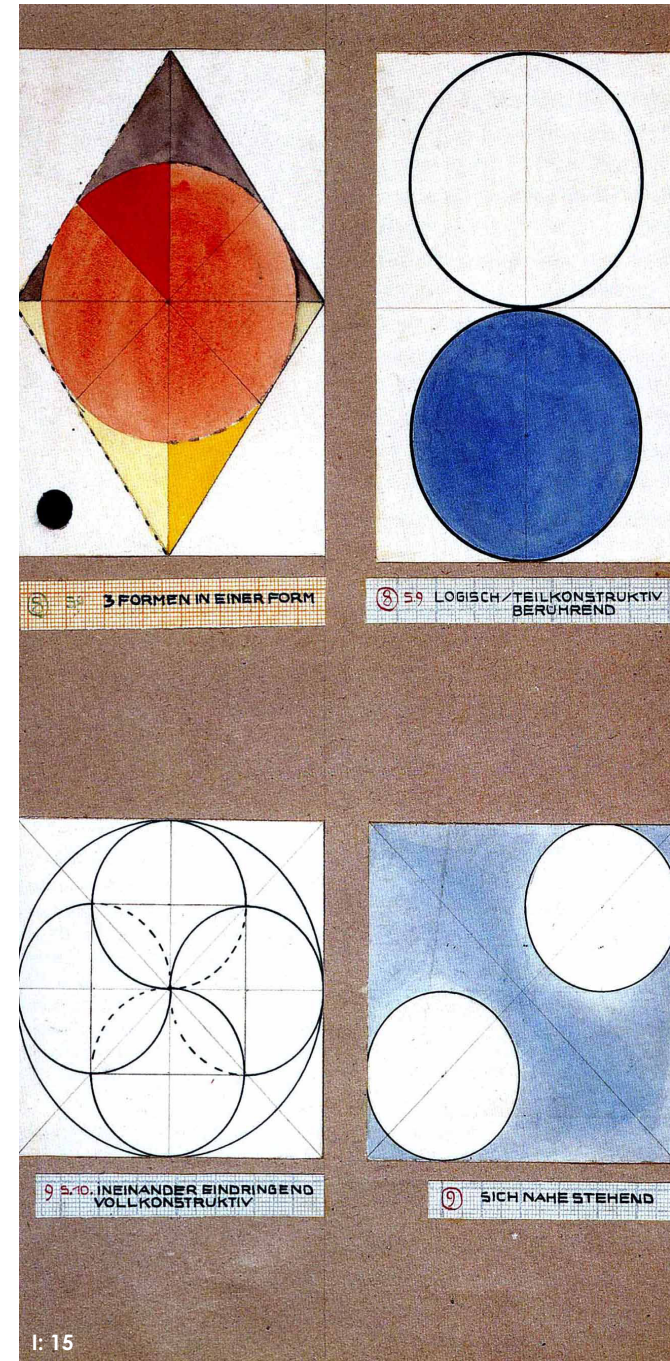
I 13: Paul Klee, Teatro de guiñol, 1923.
Fiedler Jeannine. Bauhaus, 2006, Pág. 254.

I 14: Paul Klee, Separación por la noche, 1922. Fiedler Jeannine. Bauhaus, 2006, Pág. 396.

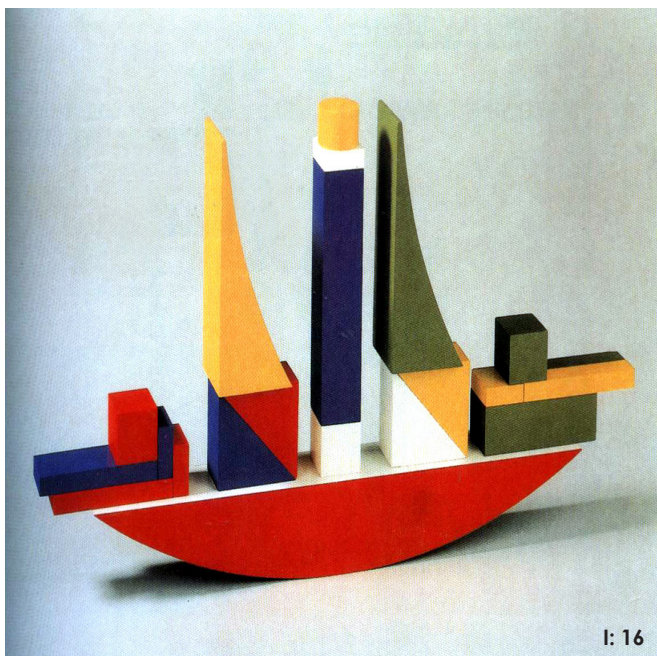
I 15: Gertrud Arndt, Tres formas en una forma, 1923. Fiedler Jeannine. Bauhaus, 2006, Pág. 388.



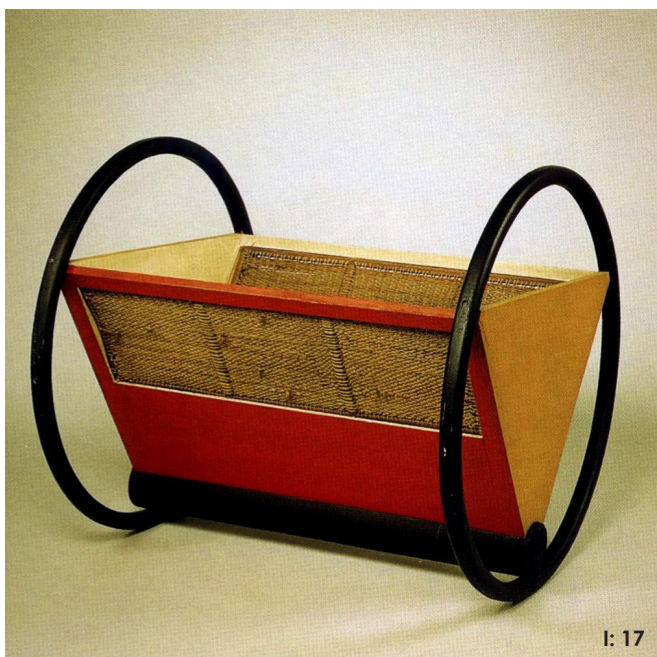
I: 14



I: 15



I: 16



I: 17

Los resultados de la enseñanza de la teoría del color se dieron en todos los talleres, donde podemos observar la influencia de los maestros del color, pero principalmente en el de Pintura Mural, Publicidad y Diseño Interior.

Al taller de pintura mural se encargaron trabajos de planificación del color, en un inicio se utilizaron colores vivos, propios de una Bauhaus expresionista, para luego pasar a colores muy claros y matices delicados.

Uno de los temas favoritos fue el de la tricromía: amarillo: triángulo, azul: círculo y rojo: cuadrado.

Se pintaron juguetes realizados en tallado, como el modelo de un barco (I:16) para la construcción donde se puede ver la línea de colores fuertes con que se identificaba a la Bauhaus.

Estos juguetes tuvieron mucho éxito, por su configuración pedagógica: "...quería producir juguetes que fueran claros, no desconcertantes, y de proporciones armónicas en lo posible..."³

En el modelo de una cuna (I:17), se puede ver la fuerte influencia de Itten y Kandinsky.

Aquí el estudiante utiliza triángulos, círculos y cuadrados, con sus colores respectivos a excepción del azul.

Esta cuna es el ejemplo de un objetivo que se perseguía en la Bauhaus: el de convertir los elementos aprendidos en teoría a objetos constructivos de uso cotidiano.

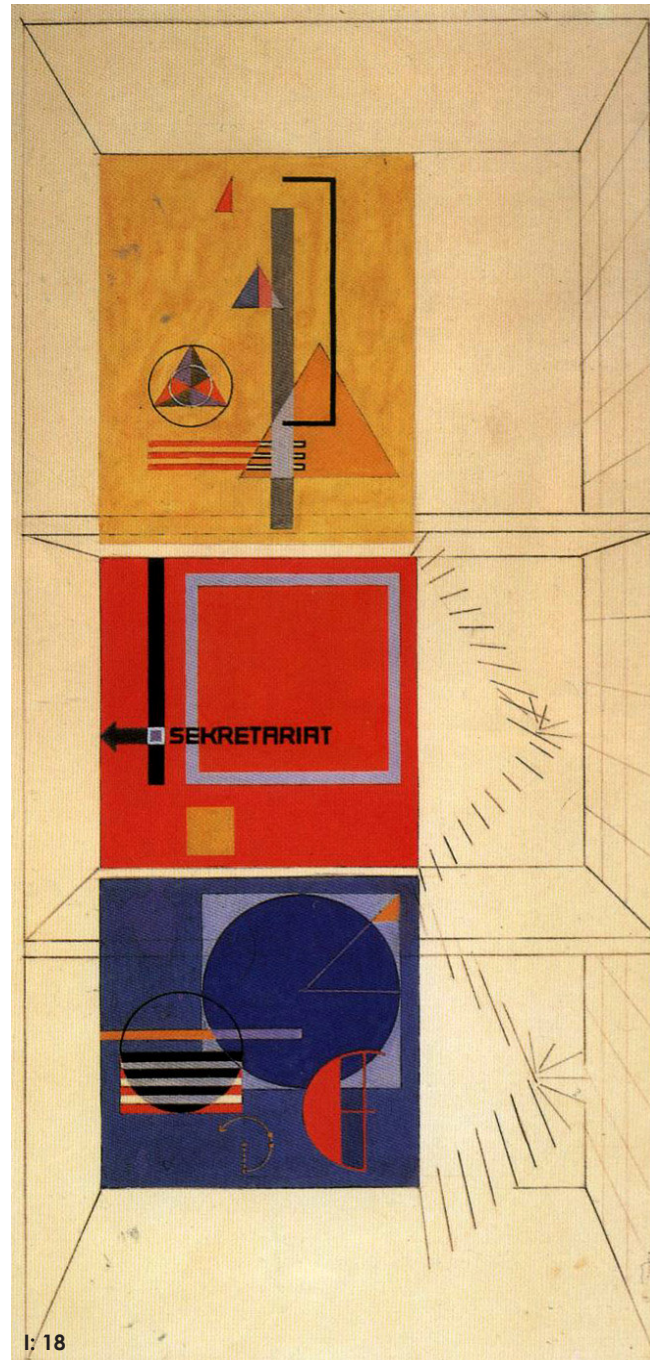
I 16: Alma Buscher, Juego de construcción, 1924. Droste Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, 2006. Pág. 93.

I 17: Peter Keler, Cuna, 1922. Fiedler Jeannine. *Bauhaus*, 2006, Pág. 404.

³ A. Bucher: *Kind Marchen Spiel Spielzeug*, 1924. Citado en: Droste Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, 2006. Pág. 92.

I 18: Herbert Bayer, Diseño de una pintura para la caja de escaleras del edificio de la Bauhaus en Weimar, 1923.
Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 90.

⁴ Ver más en: *Fiedler Jeannine. Bauhaus, 2006, Pág. 461.*



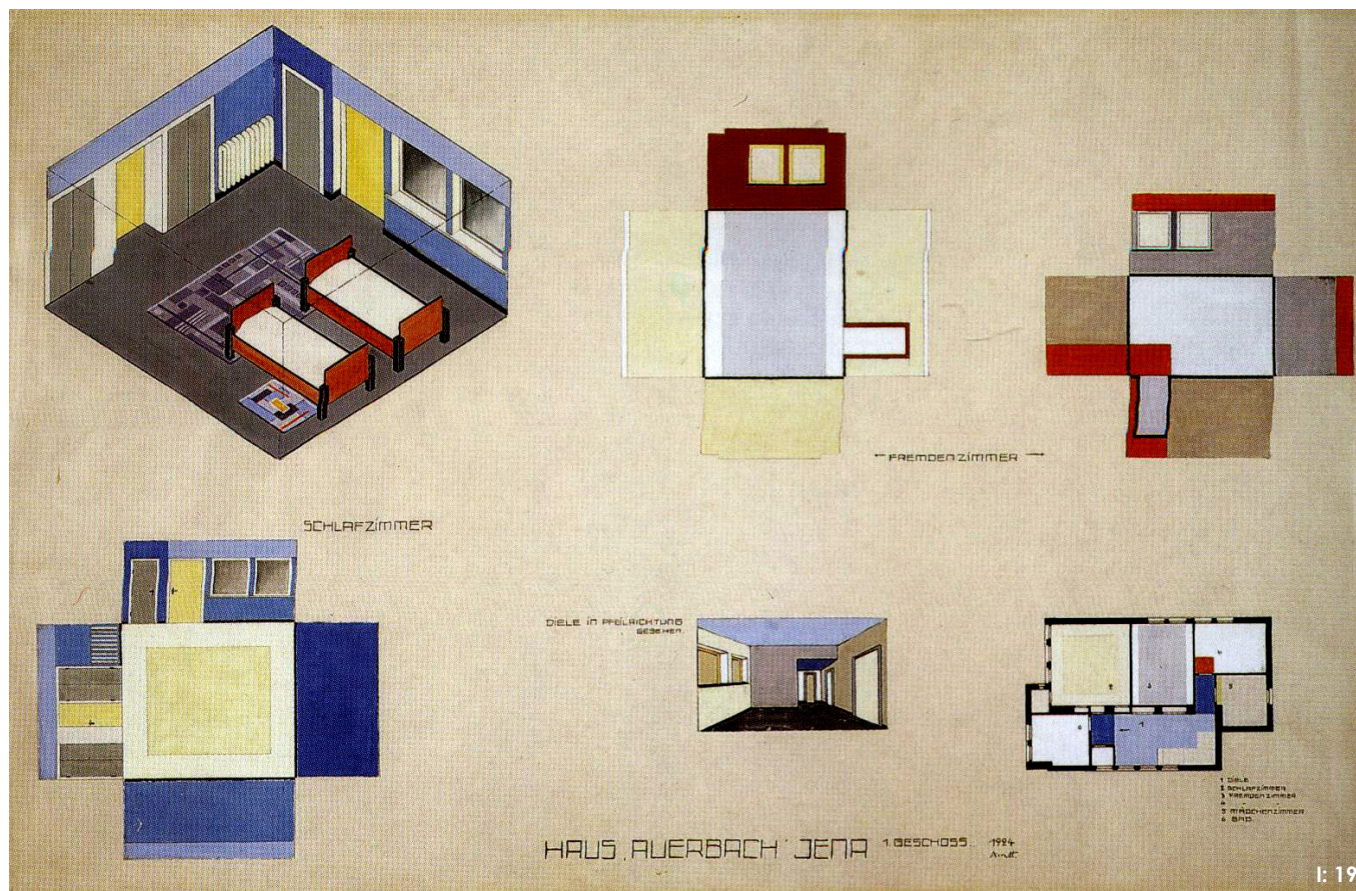
I: 18

En cuanto a la pintura mural, tras varios intentos de conseguir encargos externos, se decidió realizar un experimento; pintando la propia sede de la escuela. Esta sería la primera muestra de la Bauhaus en pintura decorativa.

El diseño de Bayer para la exposición de 1923 en Weimar, fue la decoración de la caja de escalera del edificio de la Bauhaus (I:18). Este diseño que mostraba la teoría forma-color de Kandinsky: de círculos y azul en planta baja, de cuadrados y rojo en el primer piso y de triángulos y amarillo en el segundo piso; sería uno de los ejemplos más significativos de interiorismo que saldría de la Bauhaus.

La pintura mural, pasaría por varios debates sobre el color dentro de la propia escuela, si bien las teorías que dictaban sobre el color eran similares, hubieron ciertas diferencias sobre su afectación directa en la arquitectura. Estos debates giraban alrededor de una crítica que juzgaba muchas veces a los estudiantes y a los maestros que se dejaban llevar por preferencias personales.

Se discutía que la estética del color debía estar ligada a normas formales y técnicas como que el equilibrio entre los colores debía estar determinado por la relación entre cantidad e intensidad de los colores puros que conforman un tono neutro. Pero la mayor crítica dentro de la escuela fue sobre la adecuada utilización del color, que no podía en lo absoluto ser utilizado como un disfraz para corregir o desviar la atención, sino para formar parte de la composición armónica de la arquitectura y del efecto psicológico que tendría sobre las personas. ⁴



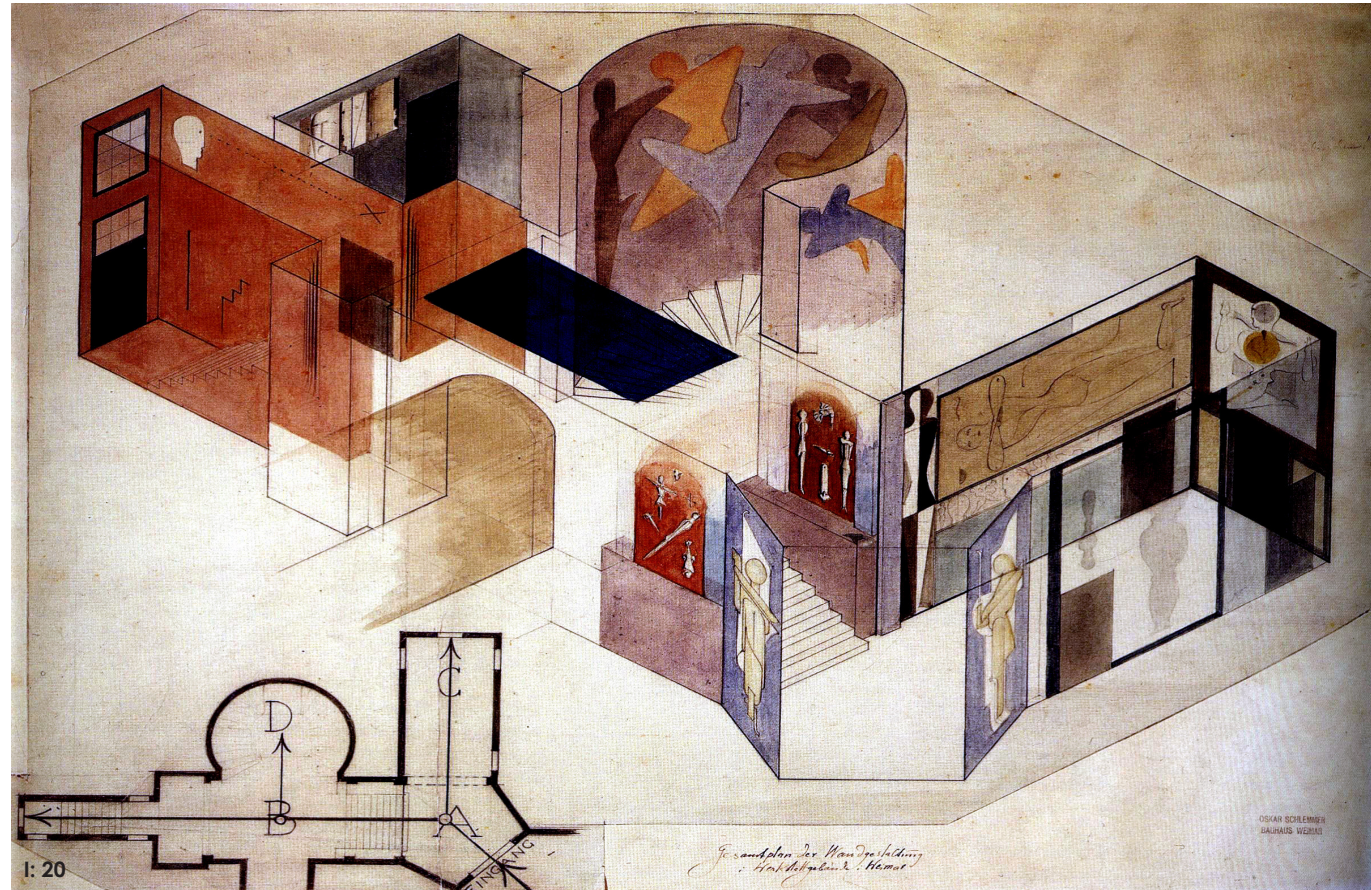
I 19: Alfred Arndt, Planta y perspectiva de la configuración cromática de la Casa Auerbach, 1924. Fiedler Jeannine. Bauhaus, 2006, Pág. 453.

⁵ Ver más en: Walter Gropius, *Ausserordentliche Wirkungen erzielen*, Año desconocido.

Como los maestros de la teoría del color, los arquitectos reconocieron los efectos psicológicos que tenía sobre las personas; como era una práctica normal en la Bauhaus se comenzaron a realizar experimentos que permitan ahondar mucho más en el tema y como siempre tratar de sistematizar aquellas ideas dispersas que aun se manejaban sobre el color.

Se realizaron pruebas en perspectivas interiores, dando énfasis al papel de la pared en la arquitectura, los diferentes tratamientos (color, textura y dibujo) a los que se podía someter a las paredes arrojaron varios resultados. Los colores generaban o no bienestar psicológico en las personas oprimiéndolas, relajándolas o estimulándolas; e incluso creando una ilusión de temperatura. Se podía realizar ilusiones ópticas que incidían principalmente en las proporciones de las habitaciones, los colores oscuros podían empequeñecer una habitación, mientras que los colores claros podían ampliarlos. ⁵

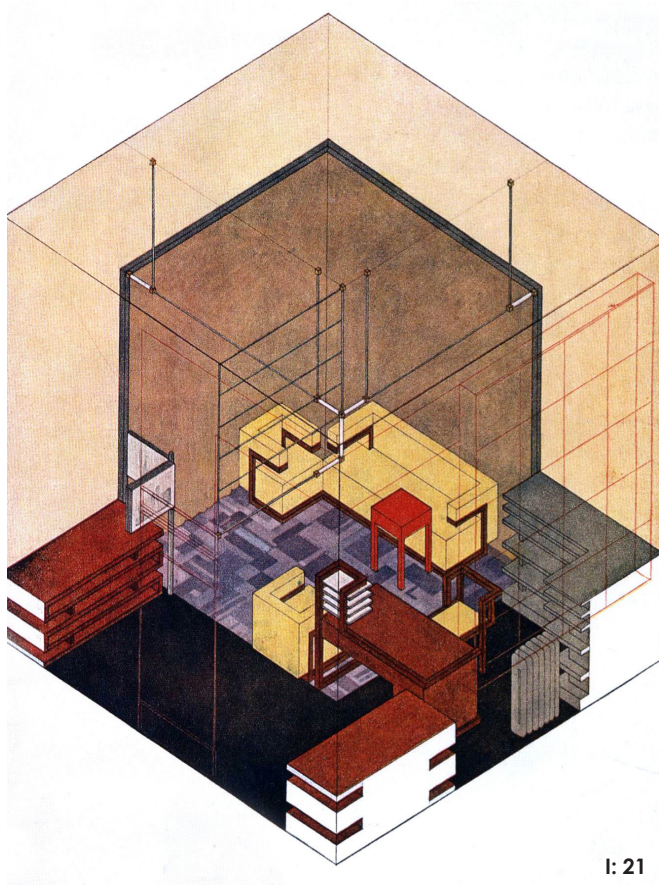
I 20: Oskar Schlemmer, Plan general para la decoración de los talleres en Weimar, 1923. Fiedler Jeannine. Bauhaus, 2006, Pág. 452.



Se realizaron varios trabajos de planificación de color para interiores; como el interior de la Casa Auerbach (I: 19), donde se puede ver que con el color se trata de resaltar los detalles arquitectónicos. Dando colores específicos a ciertas proporciones que originan tensiones y repeticiones; todo con el objeto de que el espectador aprecie las cualidades de la obra.

Schlemmer realizó un plan para decorar las paredes de los talleres en Weimar (I: 20), combinando escultura y pintura. Realizó esculturas con relieves de revoque pintados.

En la composición general trató de realizar combinaciones jugando con contrastes: levantado-acostado, masculino-femenino, persona-arquitectura. Esta obra fue un referente dentro de la escuela, que trató de combinar la escultura, la pintura y la arquitectura.



I: 21



I: 22

I 21: Herbert Bayer, Isometría del despacho de Walter Gropius en la Bauhaus de Weimar, 1923. Fiedler Jeannine. Bauhaus, 2006, Pág. 20.

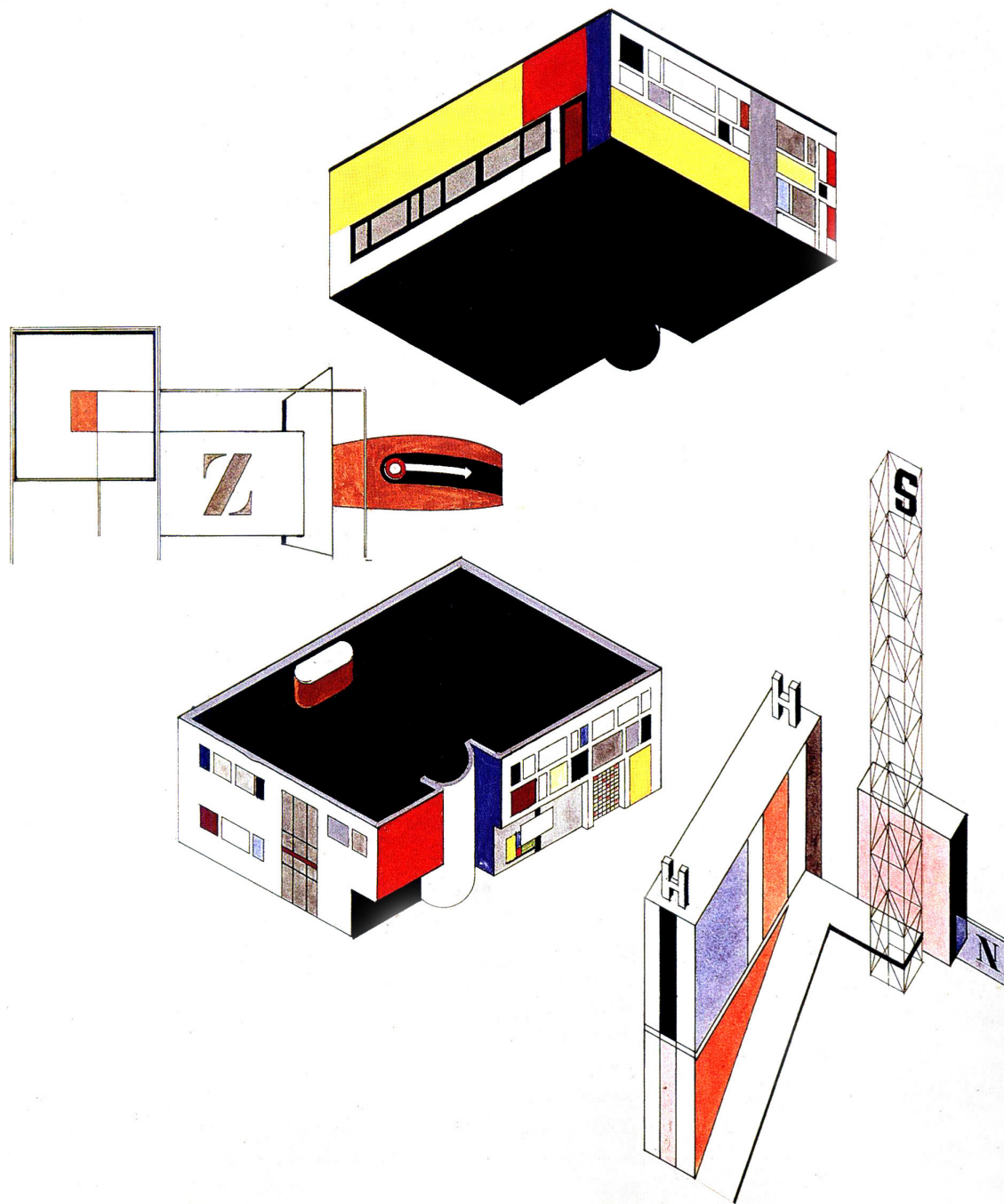
I 22: Walter Gropius, Despacho del director en la Bauhaus de Weimar, 1924. Fiedler Jeannine. Bauhaus, 2006, Pág. 407.

La oficina de Gropius en Weimar (I: 21, I: 22) muestra la línea que manejaba la escuela: delimitada por líneas imaginarias de continuidad espacial e infinitud, legado de De Stijl.

Se le atribuyo al color fuerzas especiales, fuerzas internas y variables que podían modificar el espacio y estructurar y configurar nuevas formas.

El color lo podemos observar en los objetos que forman parte de la composición y en cierta forma delimitan el espacio: muebles cubistas de color amarillo, alfombra de cuadrados amarillos y azules, un tapiz de formas lineales en color rosa y rojo. Las paredes también fueron tratadas en colores neutros grises y cremas. Todos objetos en color que como el propio Gropius diría, modifican el espacio creando una forma nueva.

I 23: Franz Ehrlich, Diseño cromático de un edificio de la clase de Joost Schmidt, 1928. *Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006, Pág. 459.*





I: 24



I: 25



I: 26

I 24: Herbert Bayer, Diseño de un quiosco, 1924. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006, Pág. 577.

I 25: Herbert Bayer, Diseño para un stand multimedia en una feria de muestras, 1924. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006, Pág. 334.

I 26: László Moholy-Nagy, Portada de la Bauhaus, 1923. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006, Pág. 488.

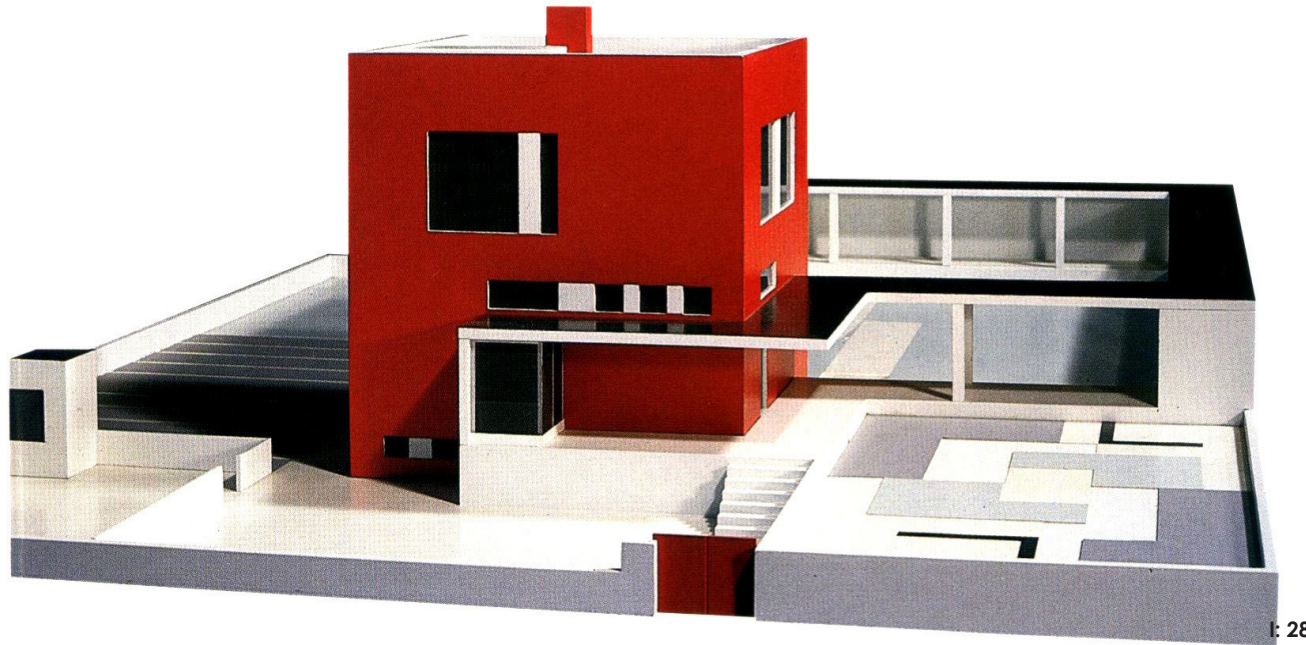
I 27: Herbert Bayer, Invitación para la inauguración de la nueva sede de la Bauhaus, 1926. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006, Pág. 493.



I: 27

Todos los anuncios y afiches que se necesitaban en la escuela se realizaron en el taller de publicidad. A pesar de que la impresión en un inicio debía ser limitada, por la situación económica; en los ejercicios que se realizaban a pequeña escala, se podía ver el uso del color y el estilo que tenía la escuela.

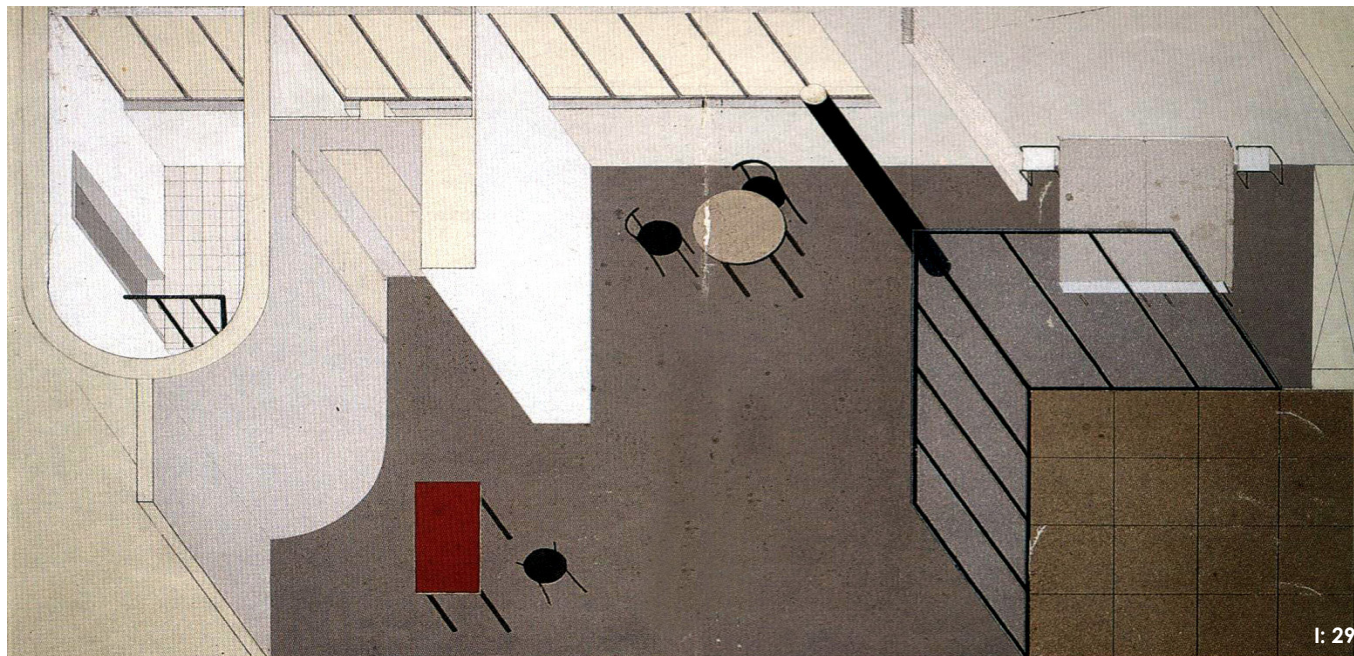
En el taller de publicidad, se acogió el tema del color dentro de lo que ellos llamaban tipografía elemental. Se comenzó con la influencia de los maestros de la teoría del color, con la ya conocida tricromía (I: 23, I: 24, I: 25) propuesta por la Bauhaus. Más tarde se realizarían trabajos en negro y rojo (I: 26) únicamente. Se utilizó el color para destacar las palabras importantes que como ellos decían debían ir en negrita; también sirvieron para resaltar puntos, líneas y franjas horizontales o verticales que funcionaran como delimitadores del espacio de trabajo o como divisiones; como por ejemplo en la invitación para la inauguración de la nueva sede de la Bauhaus (I: 27).



I: 28

I 28: Farkas Molnár, Proyecto para una casa unifamiliar: El cubo rojo, 1923.
Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006, Pág. 558.

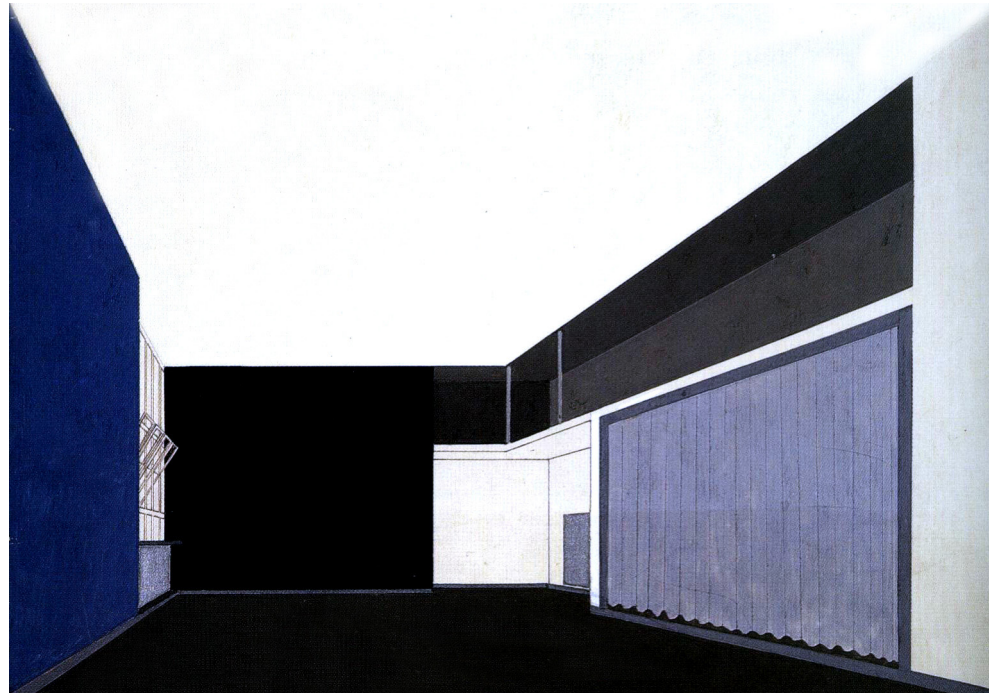
I 29: Wilhelm Jakob Hess, Diseño cromático para un apartamento en Junkers, 1932.
Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006, Pág. 458.



I: 29

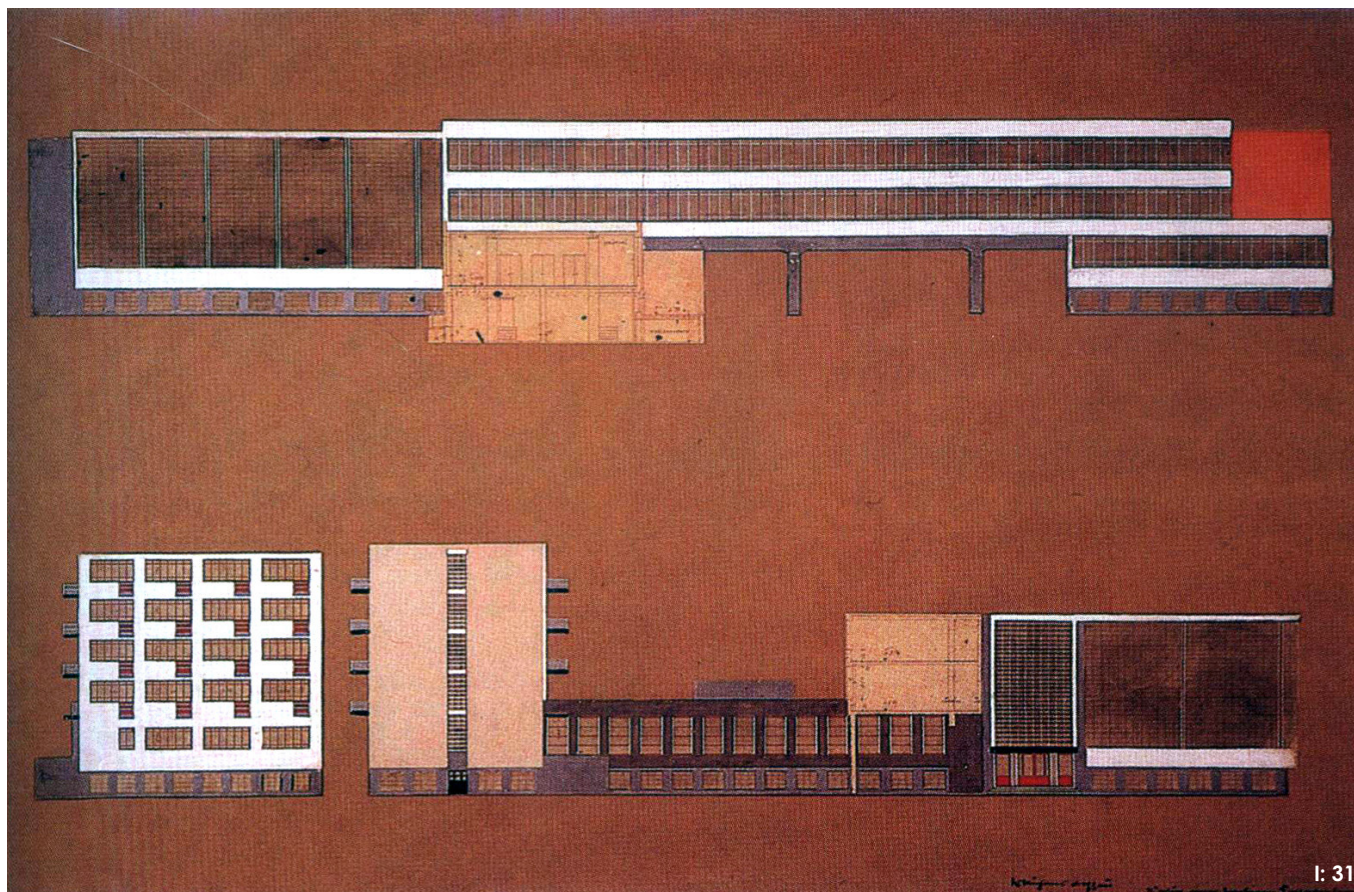
I 30: Fritz Kuhr, Propuesta cromática para la decoración del taller de Paul Klee, 1926. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006, Pág. 454.

⁶ Ver más en: Experiment Bauhaus, Autor desconocido, 1988.



Se comenzaron a realizar experimentos con el color, donde se aprendía a distinguir materiales cromáticos y los diversos comportamientos de color y fondo, ya que una pared tiene distinto aspecto si está pintada sobre un fondo liso o no. Se utilizó el color para resaltar la arquitectura, se diferenciaban mediante este, las superficies sustentantes de las superficies de relleno, mostrando la tensión arquitectónica. El uso de diferentes superficies lisas, pulimentadas u granuladas junto a colores mates o brillantes creaba nuevas composiciones para utilizarse en la arquitectura. ⁶

Los interiores seguían llenos de color, aunque cada vez se combinaban más los colores fuertes con colores neutros como el negro, gris o blanco. (I: 28, I: 29, I: 30) Con el tiempo, estos experimentos con el color se abandonaron, frente a un estilo que se iba imponiendo; la arquitectura cada vez era más blanca al exterior, con el estilo purista de Gropius o Le Corbusier.



I 31: Hinner Scheper, Esbozo para una posible cromática de la Bauhaus, 1926. Fiedler Jeannine, *Bauhaus*, 2006, Pág. 455.

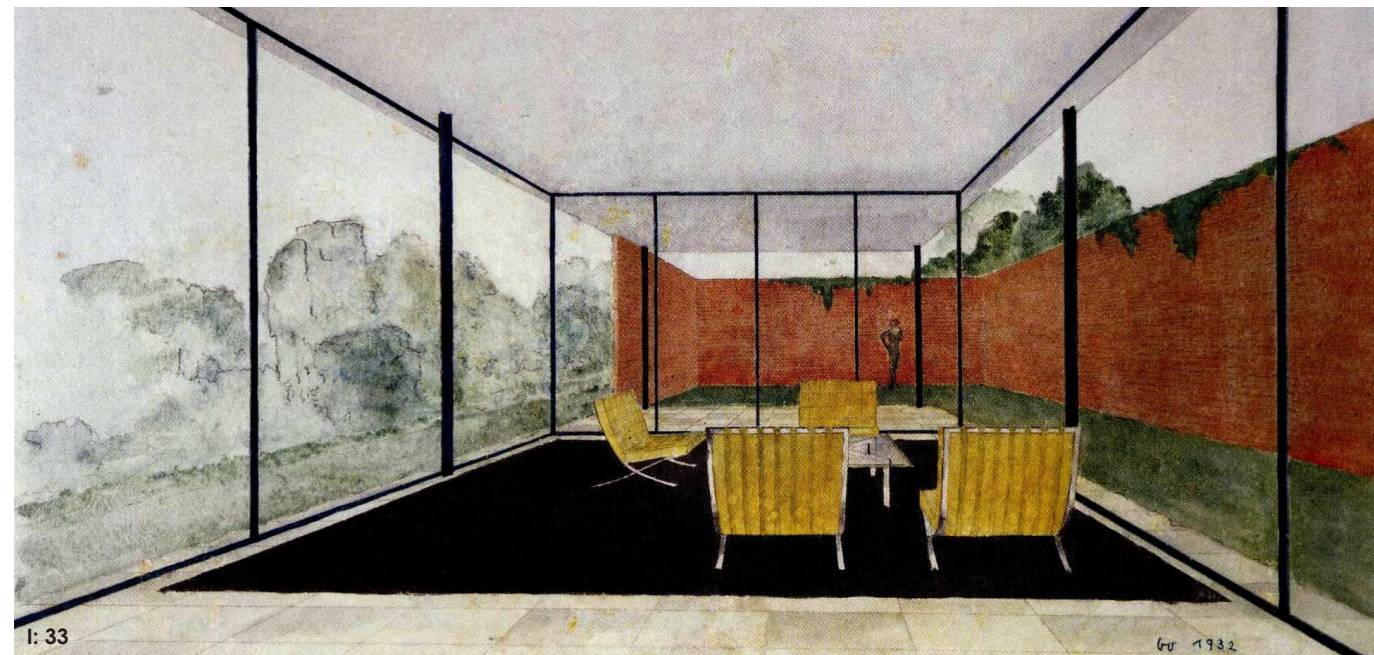
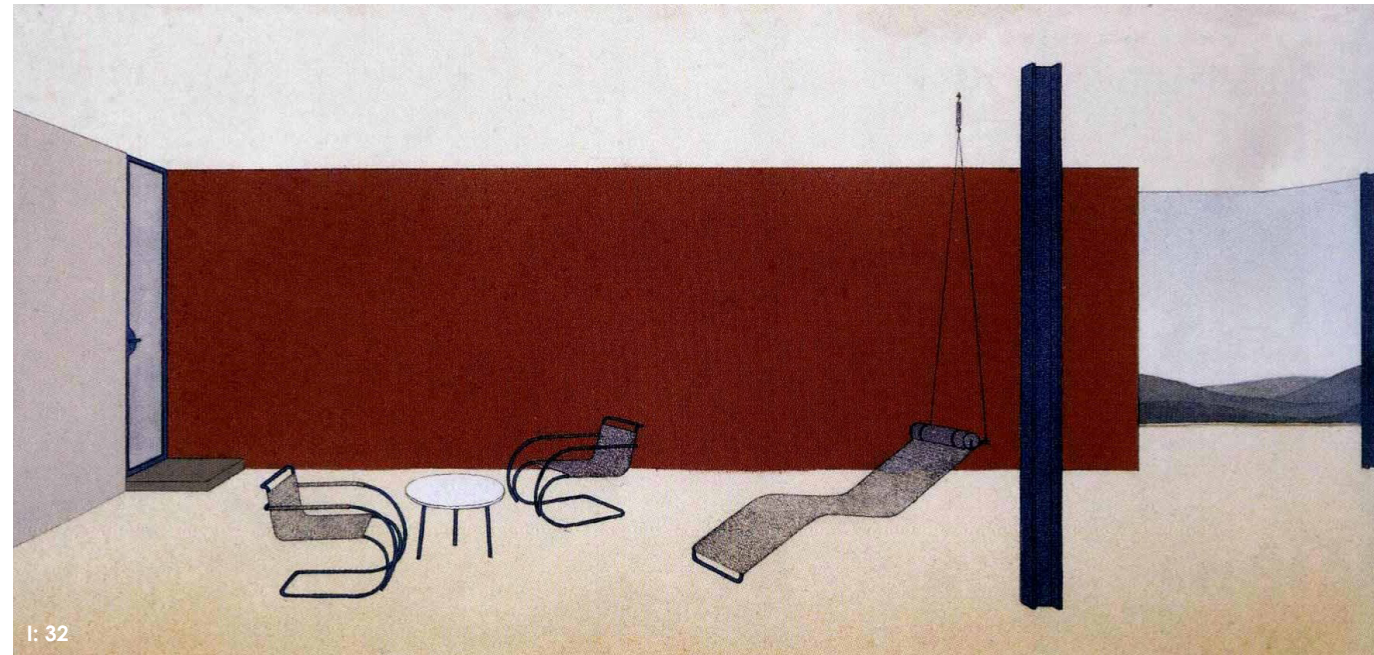
Aunque no se planeo pintar la Bauhaus en Dessau (**I: 31**), algunos estudiantes realizaron una hipotética planificación del color para la misma como un ejercicio para practicar el lema: El color no debería ser un disfraz sino un factor más de la arquitectura.

Esta idea de darle color a la Bauhaus pudo nacer de los estudios que se estaban realizando sobre organización y orientación mediante colores, de esta forma, los bloques y las plantas tendrían relación de acuerdo al color.

Sin embargo el tema se quedó solo como un ejercicio, pues la Bauhaus adoptaría la nueva línea del color que ya se manejaba en la escuela: toda blanca por fuera y con algunos colores fuertes en contraste con neutros al interior.

I 32: Edgar Ludwing, Diseño interior, 1932. *Droste Magdalena, Bauhaus, 2006. Pág. 88.*

I 33: Heinrich Bormann, Diseño interior, 1933. *Droste Magdalena, Bauhaus, 2006. Pág. 90.*



COLOR

1_ Combinación

Tricromía: amarillo, azul y rojo
Color + negro, gris o blanco
Colores claros

Se utilizaron estas tres combinaciones de color de acuerdo a la etapa en la que se encontraba la escuela, como criterio de diseño las tres son válidas ya que están respaldadas en sus respectivas teorías, pero sin duda la tricromía que estuvo más ligada al arte es la más famosa y la que hoy representa el estilo Bauhaus en el mundo.

2_ Composición

Orientación, Organización y Delimitación
Resaltar proporciones, ritmos o tensiones
Resaltar elementos arquitectónicos

En cuanto a criterios de composición, el color fue utilizado para definir aun más la arquitectura, para resaltar e intensificar los elementos arquitectónicos.

3_ Interacción

Correspondencia: Color - Forma
El factor psicológico
El color en contexto

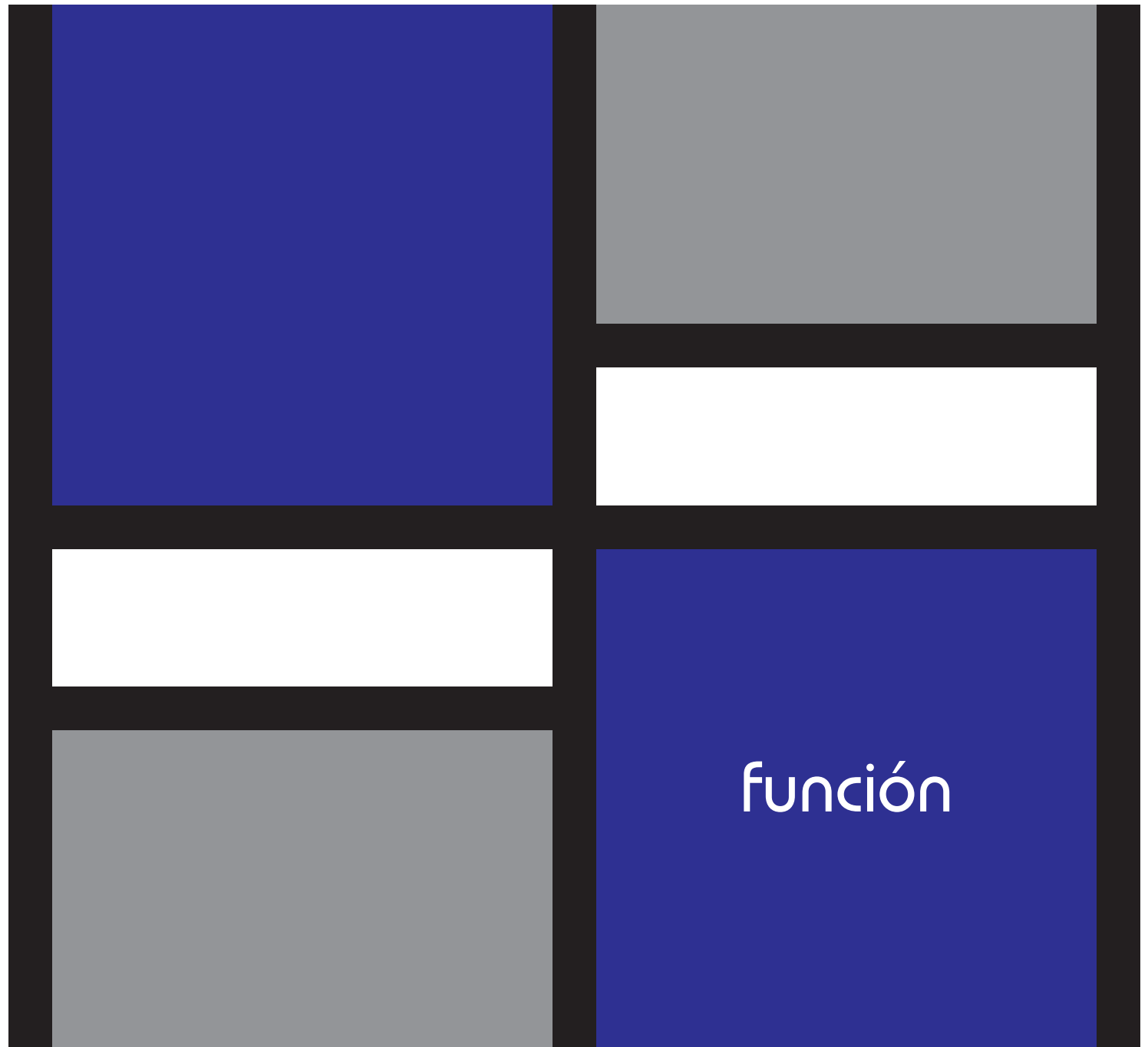
El color llegó más allá del estudio teórico, es por eso que se definieron estos tres factores muy importantes para el diseño: la correspondencia entre color y formas, el estudio de la psicología y de cómo el color no tiene un significado ni un valor absoluto, sino, que muy por el contrario el contexto lo define: ya sean otros elementos, su superficie, la forma u otro color, inciden directamente sobre nuestra apreciación del mismo.

Sin duda, el color fue un tema muy importante y muy estudiado dentro de la escuela, llegando a la arquitectura y especialmente al diseño interior como una herramienta para intensificar la experiencia arquitectónica.

Si bien la Bauhaus fue un punto importante en el nacimiento de la modernidad la utilización de "Blanco todo en blanco", no llegó a concretarse del todo en la escuela.

Con un legado de profesores-artistas, específicamente pintores de la vanguardia tan reconocidos; no permitirían que la escuela de alguna forma se desvincule del color.

Pero de lo que estuvieron totalmente convencidos fue que el color no debía ser utilizado en ninguno de sus talleres como un disfraz de una mala elaboración y mucho peor de un diseño pobre.



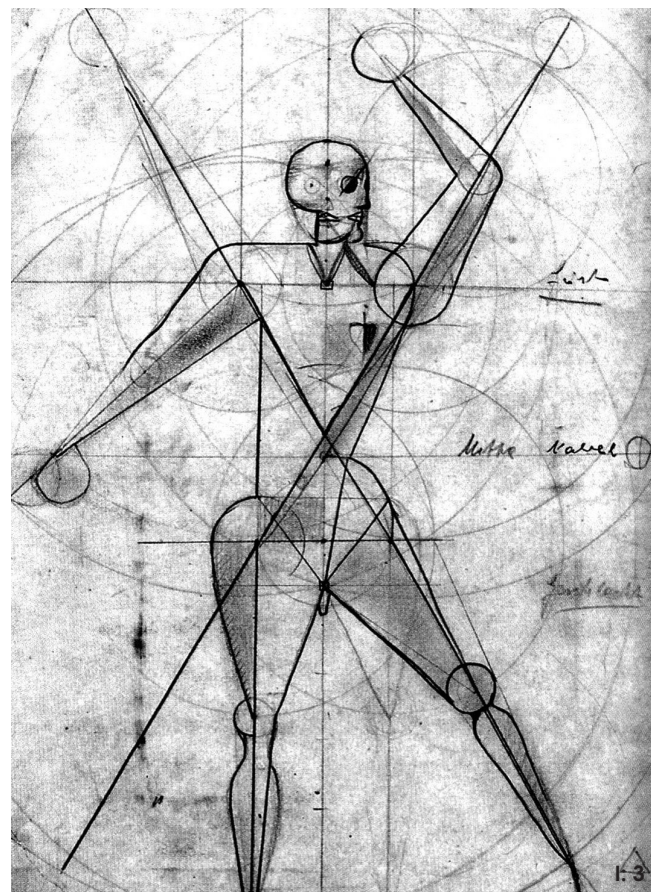
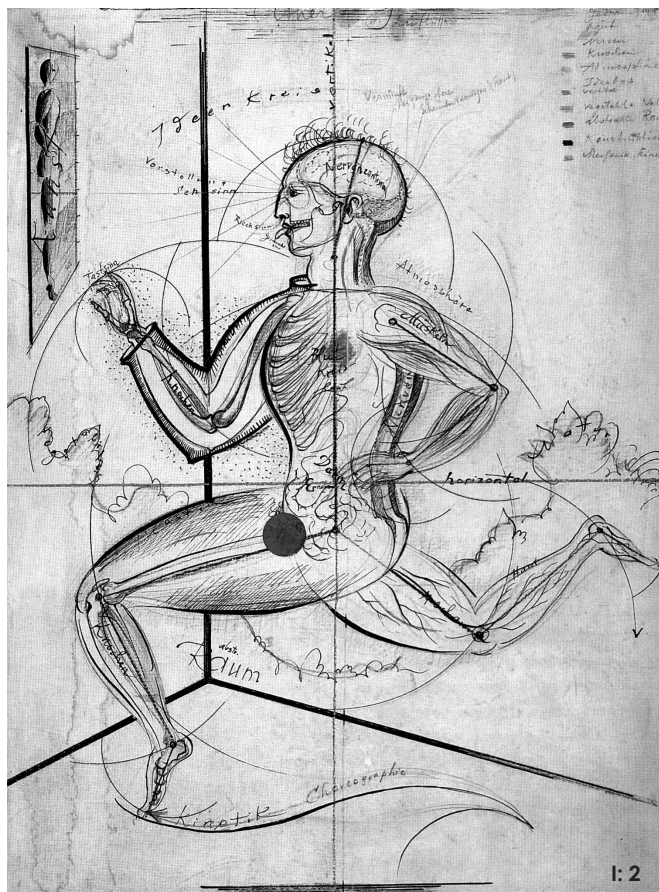
I 1: Fotografía anónima, Clase de dibujo con un modelo móvil, 1932. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006, Pág. 290.



El tema de la función estuvo presente en la escuela, que tras haber terminado una guerra debía ofrecer al público, productos no solo “bellos”, sino, completamente funcionales.

No podía reflejarse otra cosa en una época de tal austeridad. Esto llevó a un nuevo debate en ese tiempo: era suficiente concebir una forma a partir de cualidades que transformen la materia en una experiencia estética únicamente, o era necesario también optimizar las funciones ergonómicas para una mejor creación.

Sin duda la Bauhaus, en sus frecuentes discusiones teóricas, comenzó a reflexionar en el tema: Hombre (I: 1), pero no solamente como requisito antropológico para la función sino para ir más allá y ver al hombre como el punto de partida para cualquier diseño o creación que optimice más aun sus diseños.



I 2: Oskar Schlemmer, El ser humano en su contexto, 1928. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006, Pág. 285.

I 3: Claus R. Barthelme, Estudio de proporciones, 1922. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006, Pág. 288.

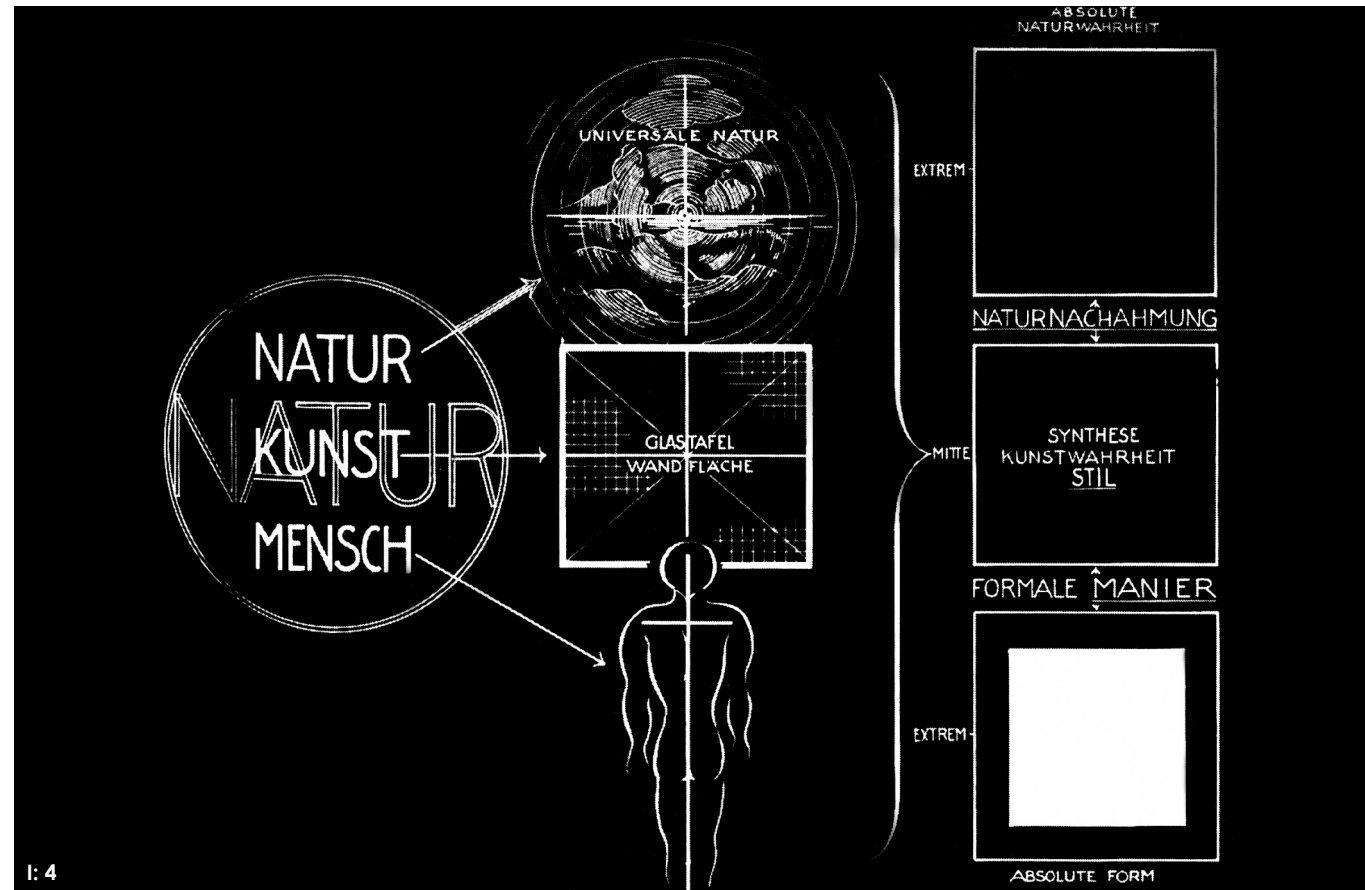
¹ Wick Rainer, Pedagogía de la Bauhaus, 1986. Pág. 256.

Pero la función también estuvo ligada al ideal del nuevo hombre y la nueva arquitectura. Para sintetizar este nuevo pensamiento del mundo moderno era indispensable reconocer al hombre como un ser complejo que se manifiesta de forma material, espiritual e intelectual y que está determinado por condiciones existenciales y por un entorno natural y otro creado por el mismo.

La escuela decidió emprender un estudio y una búsqueda de las funciones que regían a este nuevo hombre, vinculando el estudio de sus funciones a la movilidad, es decir a como el hombre realizaba sus actividades en su entorno; ya sea su trabajo o casa.

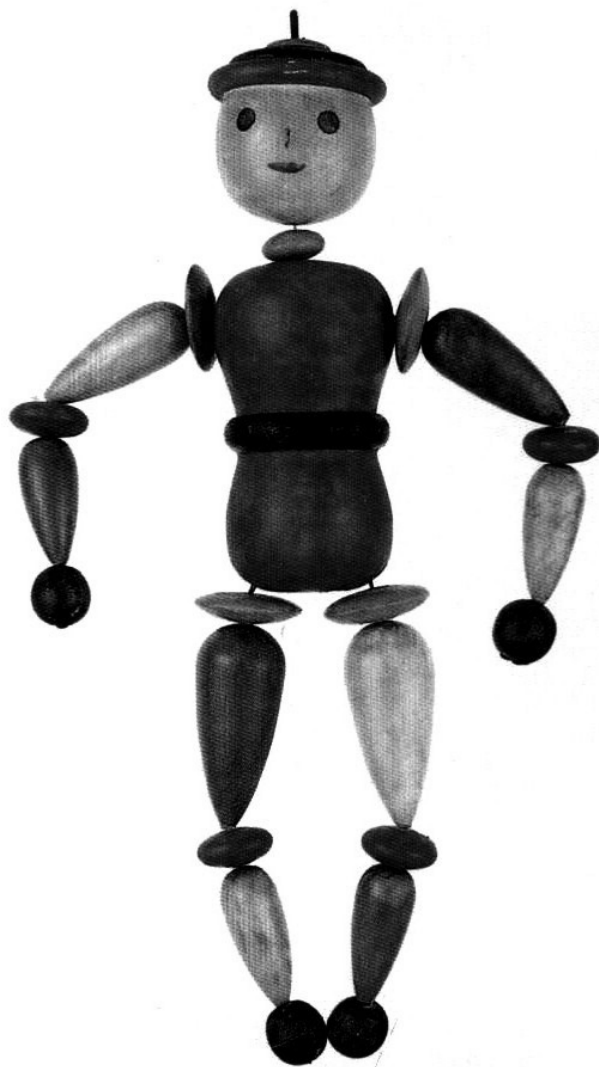
En la Bauhaus, fue Oskar Schlemmer quien iniciaría la idea de este diseño antropológico "...colocar la figura humana en el centro del análisis: El hombre, la medida de todas las cosas... medición, proporción, anatomía, tipo, características..."¹

I 4: Oskar Schlemmer, Representación esquemática del hombre y su entorno, Año desconocido. Varios autores, 50 Años Bauhaus, 1970. Pág. 57.

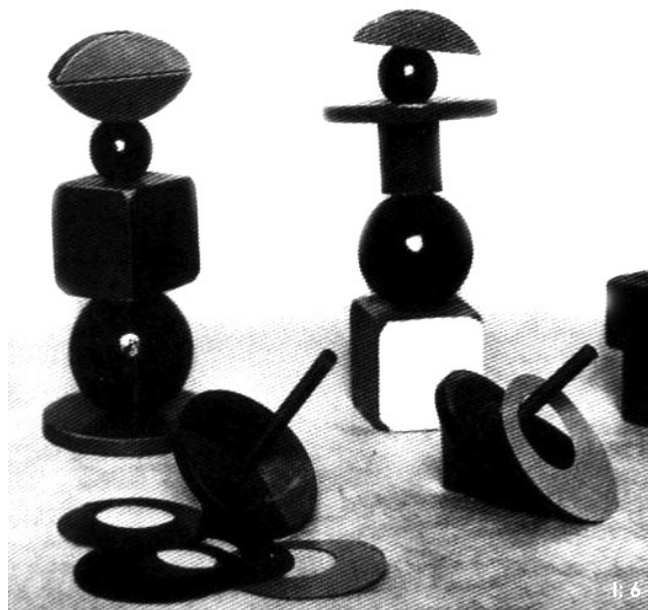


Schlemmer tuvo algunos problemas dentro de la escuela, muchas veces se consideró que su enseñanza del hombre era tradicionalista; ya que el dibujo del hombre natural había sido un tema recurrente durante años por la academia. Por esto se pensó que este estudio nada tenía que ver con una escuela progresista como la Bauhaus, sin embargo, él defendió su enseñanza del hombre, como punto de partida para un buen diseño.

Mostro que sus dibujos del hombre (I: 2, I: 3, I: 4) no estaban orientados a una representación naturalista sino a un lenguaje constructivista, de abstracciones geométricas, que reflejaran relaciones y proporciones del hombre como motivo de su estudio. Un tema antiguo que se reanudaba con toda la fuerza moderna, al reconocer que el ser humano era la medida para todas las creaciones. De esta forma tenía una relación directa con la arquitectura que era por excelencia el arte de tomar medidas.



I: 5



I: 6



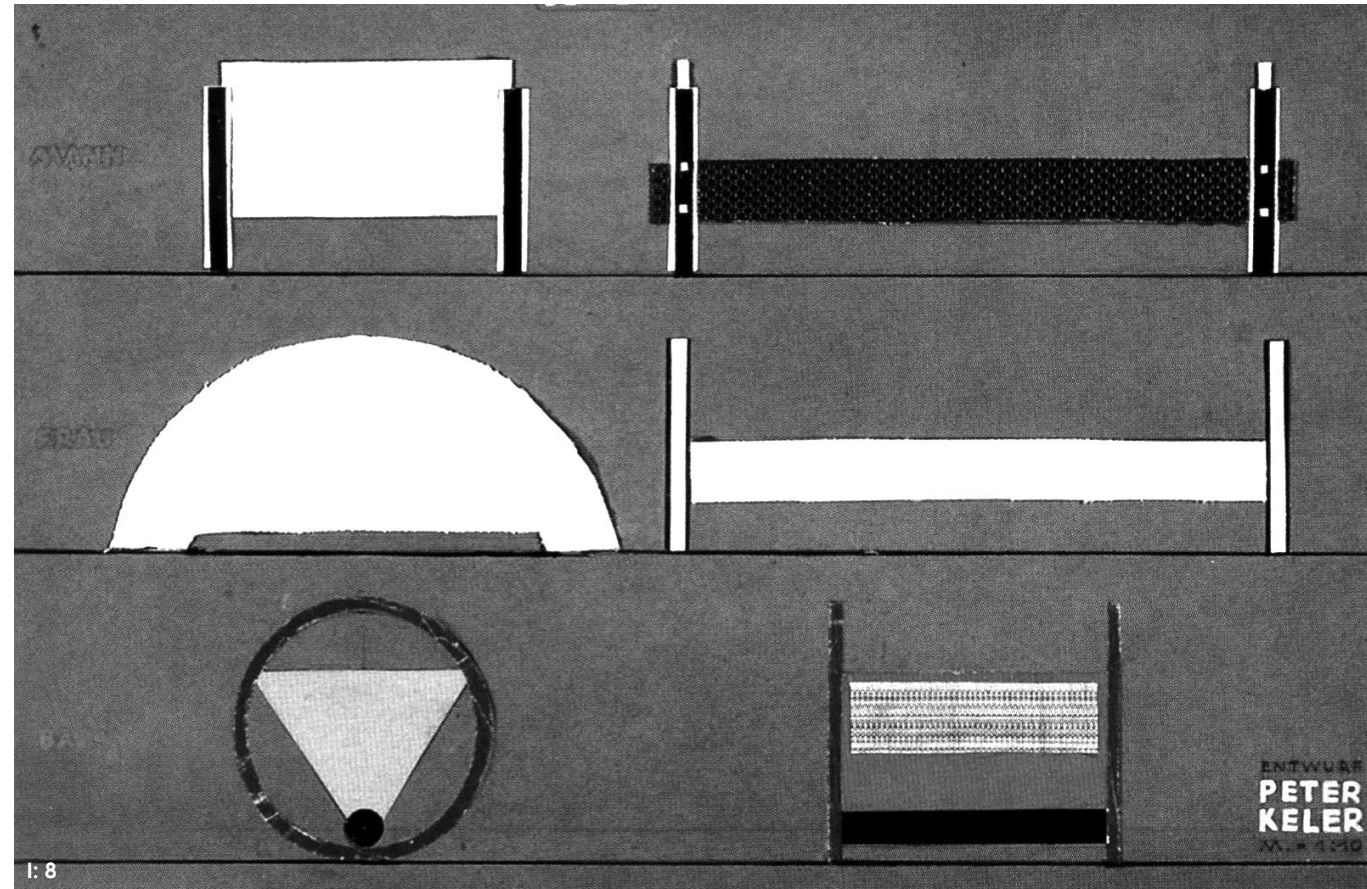
I: 7

I 5: Josef Hatwing y Oscar Schlemmer, Muñeco articulado, 1923. Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 92.

I 6: Ludwig Hirschfeld-Mack, Juego de Madera, 1924. Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 93.

I 7: Alma Buscher, Armario con cubos para los juguetes, 1923. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 414.

I 8: Peter Keler, Diseños para la cama del padre, la madre y la cuna del bebé, 1923. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 404.



En los talleres se pudo ver como el aspecto funcional se fue manejando de a poco. En la Bauhaus se produjeron una línea de juguetes (I: 5, I: 6, I: 7) que tuvieron mucho éxito y fueron elogiados por su aspecto pedagógico. El diseño de estos muebles comenzó con el estudio de las actividades que realizan los niños; como se desenvuelven en el medio común, que facilidades les presta para jugar, investigar y aprender; de esta investigación nace una serie de juguetes que tenían la capacidad de transformarse de acuerdo a su crecimiento, incluso los muebles para almacenar ropa o juguetes se podían convertir en flexibles áreas de juego.

También se realizaron muebles para cada género (I: 8), desde camas, armarios y cómodas para el padre, la madre y los hijos, todo esto con el afán de satisfacer aun más sus necesidades y especializar los requerimientos.



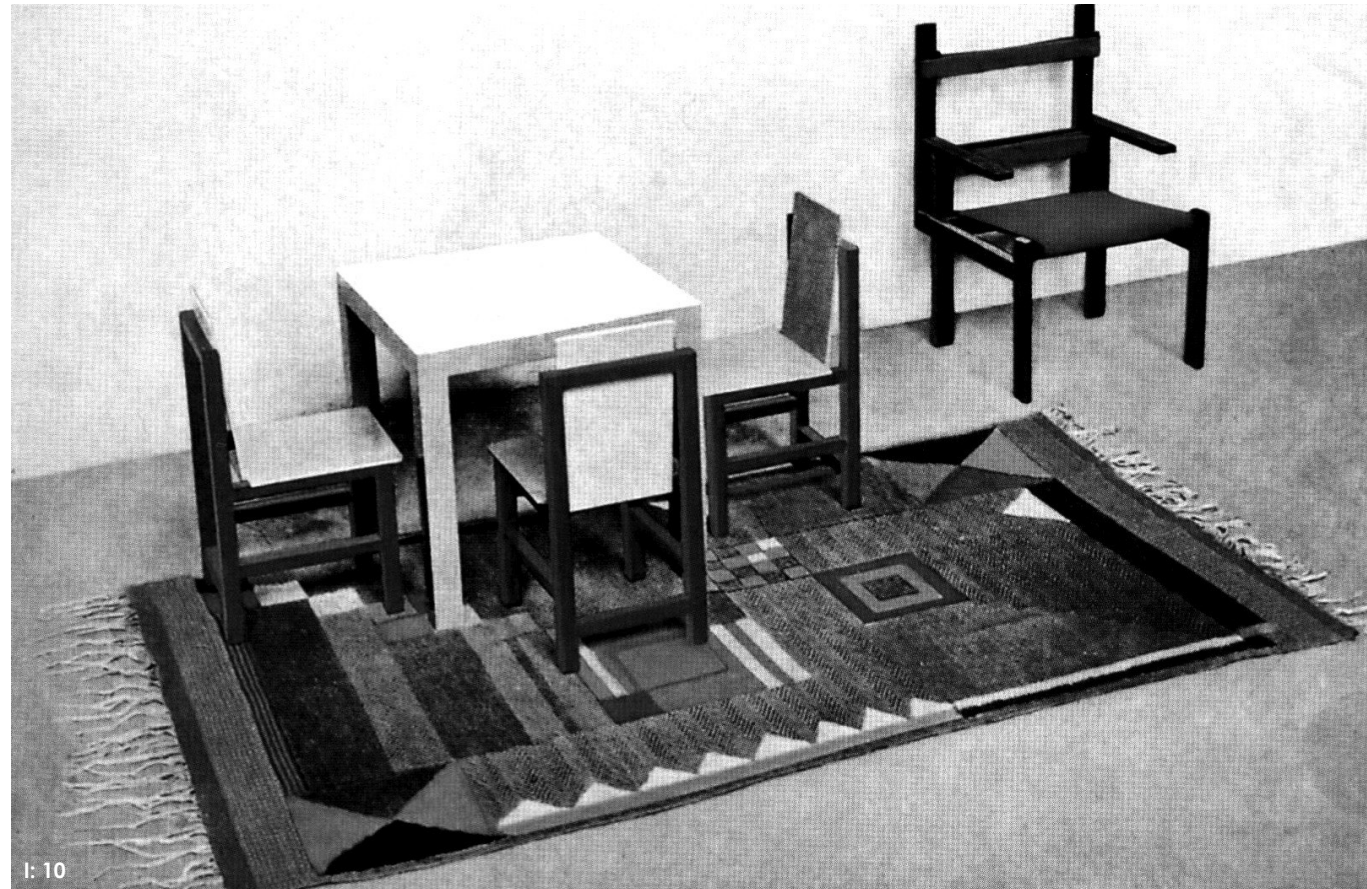
I 9: Josef Albers, Mesa de conferencias, 1923. Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 82.

El taller de muebles creó obras representativas como resultado de un análisis funcional. La ideología de la Bauhaus fue renunciar a los justificativos artísticos.

Josef Albers diseñó algunos muebles como la mesa de conferencias (**I: 9**) de la cual da una extensa explicación sobre su diseño y construcción, justificando cada elemento como funcional y el color como una forma de resaltar la función.

Para el armazón se utilizaron tableros de igual tamaño y resistencia, se colocaron alternadamente para estabilizar a un mas la mesa que se acentúan con los refuerzos que fueron colocados a lo ancho y a lo largo creando un espacio donde se pueden depositar cosas. Todo esto logrando que se igualen las resistencias. Para destacar los elementos se ocupó un roble oscuro para los tableros horizontales y uno claro para los verticales.

I 10: Marcel Breuer, Juego de mesa y sillas para niños, 1923. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 322.



Cuando se diseñaba un objeto en la Bauhaus, su función no debía ser oculta, debía ser resaltada como parte del diseño.

Combinar la lógica constructivista y la organización espacial cubica dio como resultado muebles cuyas funciones sustentantes (esqueleto de madera independiente) y delimitantes (planchas salientes de madera contrachapada montadas sobre aquel) se trataban de modo totalmente separado. Así, gracias al color de los diferentes elementos, se lograba que cada parte funcional se apreciara de forma distinta, potenciando la claridad de la pieza.

Los muebles de Breuer, fueron revolucionarios y hasta hoy se los reconoce como hitos de la modernidad, el estudiante la Bauhaus y luego maestro realizó un concienzudo estudio ergonómico de la utilización de las sillas y los muebles que diseño. (I: 10)

El arte y la creación ya no serían los únicos componentes de diseño; ahora se agregaba el factor funcional y constructivo que facilite la fabricación industrial.

Con la silla de tabla de Breuer (I : 11), de la cual se ejecutaron varias versiones, comenzaron en la Bauhaus los primeros debates teóricos sobre el diseño y la función.

A partir de esta obra se realizó un estudio ergonómico para la construcción de muebles, revelando una nueva tendencia en el diseño de mobiliario que renunció a utilizar superficies con masa tanto para el asiento como para el respaldo beneficiando la construcción ortogonal.

En este diseño Breuer comienza con la idea de crear un asiento cómodo, de construcción sencilla.

Para esto planteó un asiento y un respaldo elásticos, sin relleno, para que resulte cómodo pero no caro, además que se consideraba mucho más fácil de limpiar.

Se planteó una posición transversal en el asiento para que los muslos se apoyen ligeramente y no sean presionados como ocurría en los asientos horizontales.

El tronco también estaría inclinado pero con la espalda libre de cualquier presión que no era saludable.²

De esta forma un análisis profundo de la funcionalidad de la silla, concluye con un diseño limpio y claro que muestra en su construcción todas las premisas planteadas.



I: 11

I 11: Marcel Breuer, Silla de tabla, 1924.
Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 405.

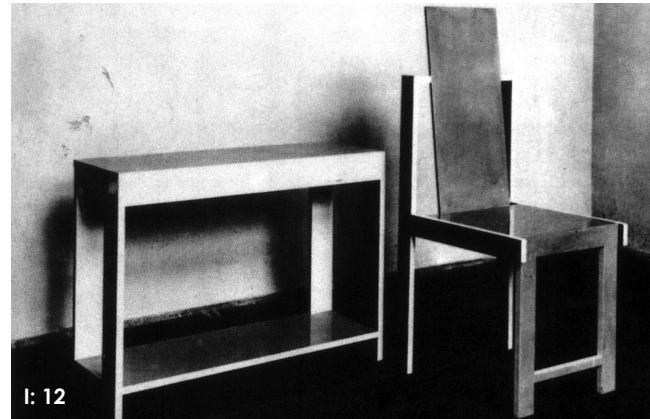
2 Ver más en: Breuer Marcel, Die Möbelabteilung des Staatlichen Bauhauses zu Weimar, 1925.

I 12: Marcel Breuer, Silla y mesa, 1923.
Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 83.

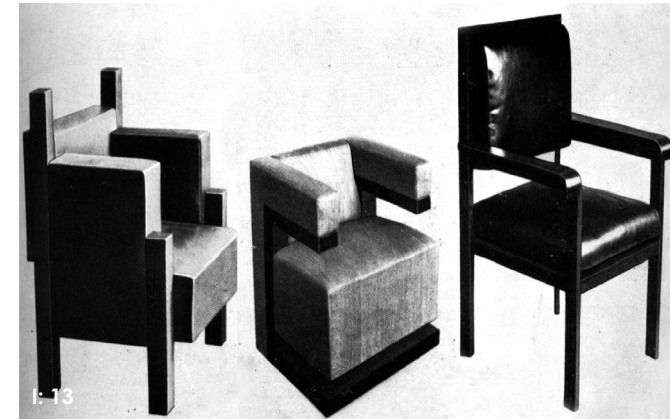
I 13: Varios autores, Sillones, 1923 – 1924.
Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933, 1980. Pág. 315.

I 14: Varios autores, Vivienda popular de la Bauhaus, 1929.
Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933, 1980. Pág. 498.

I 15: Varios autores, Dormitorio de la Bauhaus, 1930.
Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933, 1980. Pág. 498.



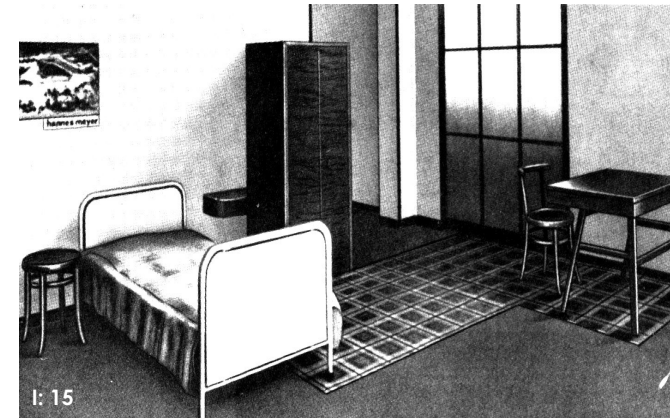
I: 12



I: 13



I: 14

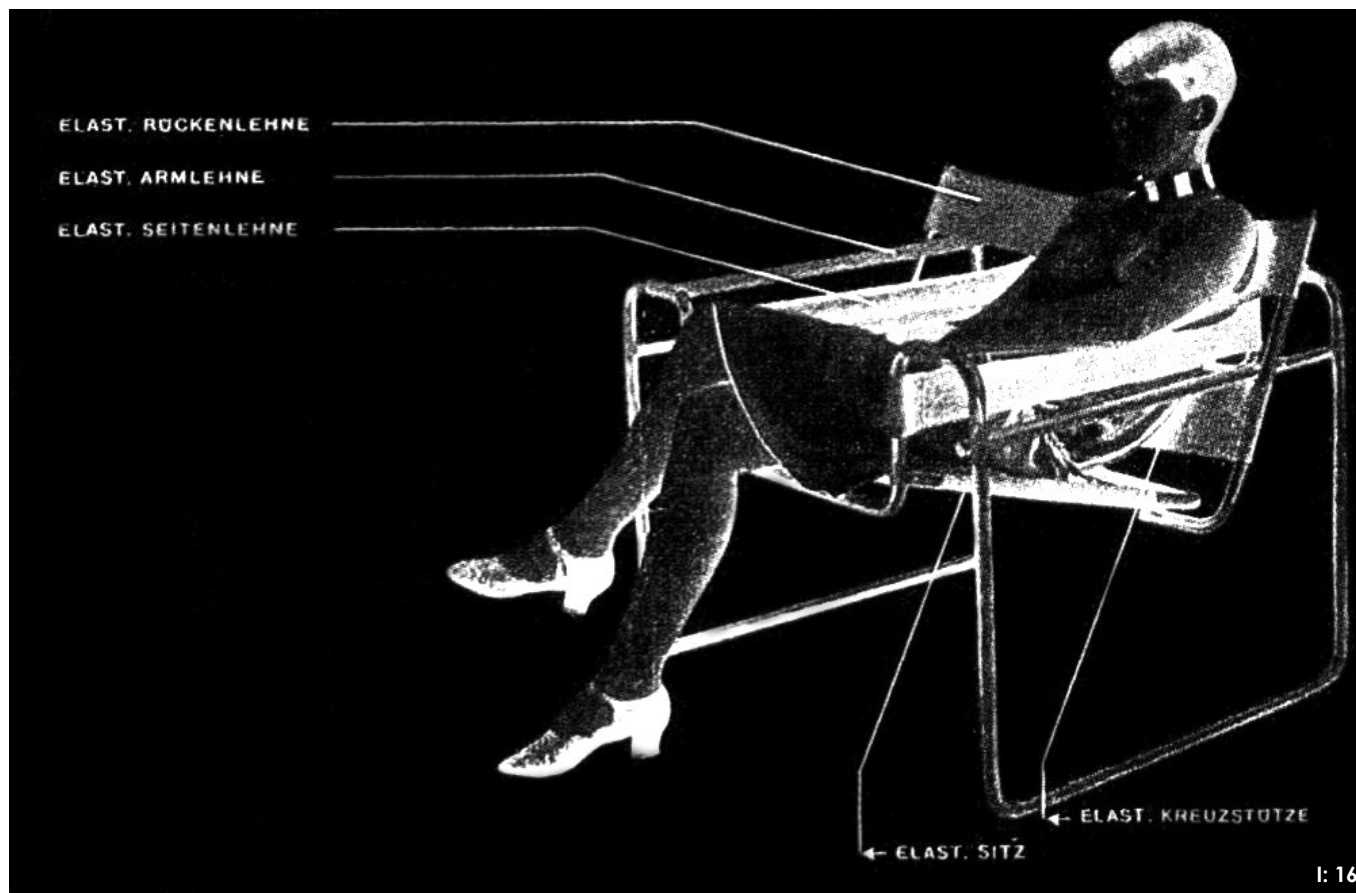


I: 15

Desde 1924 la palabra funcionalismo quedó íntimamente ligada a la Bauhaus, aunque este término no fue definido en la escuela, se dieron pruebas de lo que se construyó entorno a esta.

Los diseños de muebles, interiores (I 12, I 13, I 14, I 15) y edificios permitían realizar cambios y combinaciones distintas, esta flexibilidad se estaba convirtiendo en una necesidad dentro de la arquitectura moderna, que contrastaba drásticamente con la imagen de la arquitectura tradicional maciza y monumental que reflejaba en su expresión haber sido construida para la eternidad.

La nueva arquitectura sería una composición funcional que tenga la posibilidad de adaptarse a todas las circunstancias; este pensamiento avanzaría cada vez más en todos los aspectos, incluso y más destacadamente, en la expresión formal de sus componentes que serían más ligeros visualmente.



I 16: Herbert Bayer, Portada del catálogo: Muebles metálicos Breuer, 1927.
Fiedler Jeannine. Bauhaus, 2006. Pág. 415.

Quizás, la innovación más grande de Breuer dentro de la Bauhaus, fueron los muebles con tubos de acero (I: 16), que formaron parte de lo ellos llamaban: la habitación moderna.

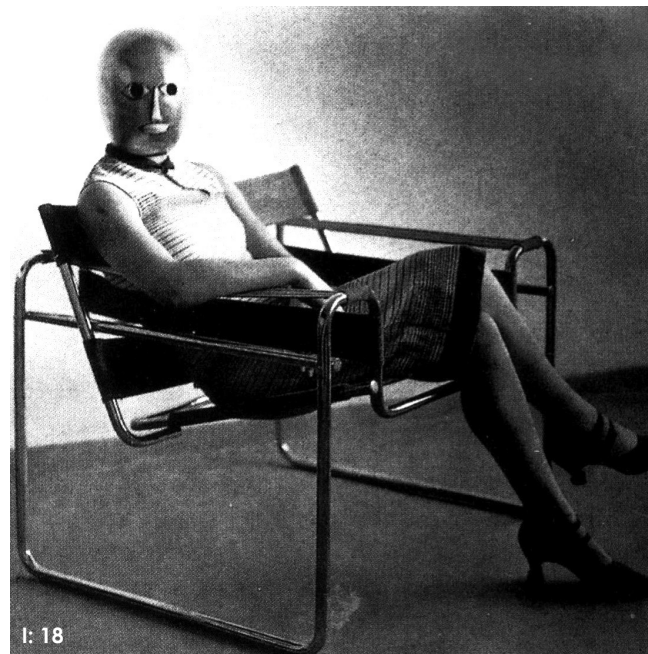
La principal virtud de estos fue su funcionalidad, acompañada de una transparencia óptica y de una ligereza física nunca vista hasta ese momento

Los muebles de Breuer, especialmente los de tubo de acero, al igual que la mayor parte de obras de la Bauhaus fueron muy criticados; los tildaron de fríos o de propios para un hospital.

El respondió que sus muebles cumplían con la más alta calidad. La tela tensada en los puntos necesarios era sinónimo de ligereza y elasticidad, por lo que su diseño era más manejable e higiénico y por lo tanto mucho más práctico.

I 17: Marcel Breuer, Butaca plegable, 1927. Fiedler Jeannine. Bauhaus, 2006. Pág. 152.

I 18: Erich Consemuller, Mujer con máscara de Schlemmer sentada en una butaca Breuer, Año desconocido. Fiedler Jeannine. Bauhaus, 2006. Pág. 152.



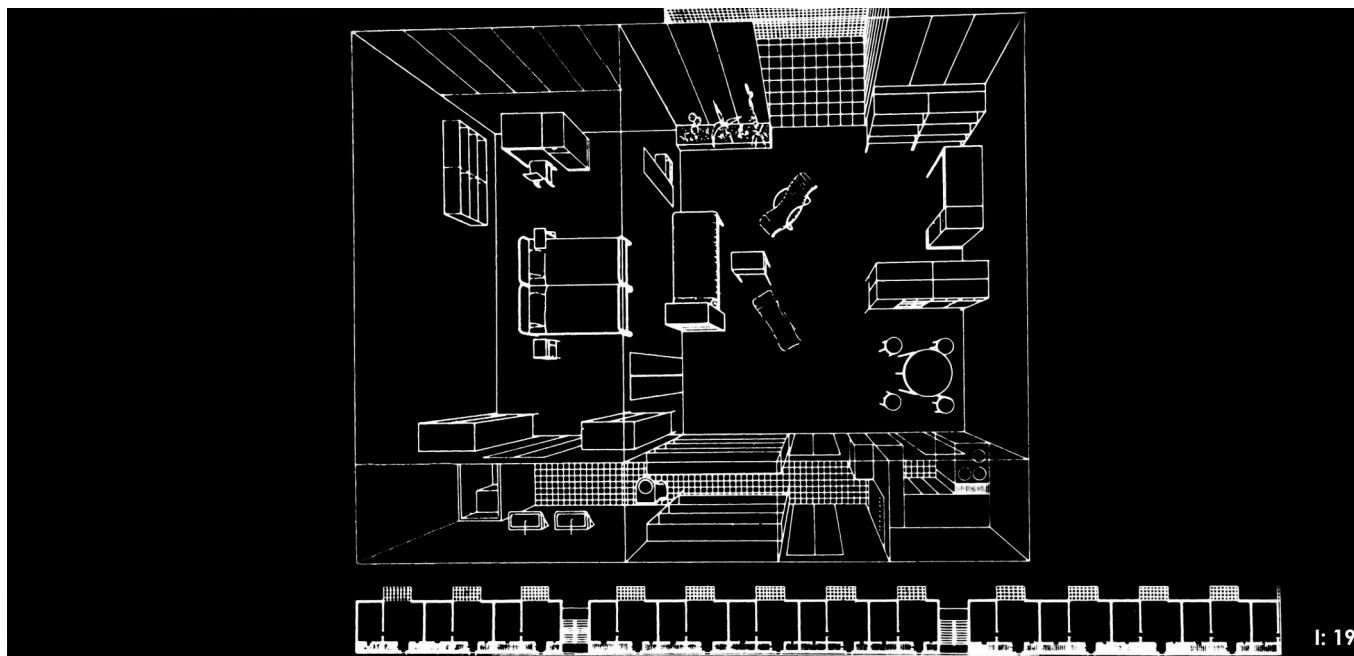
La respuesta de Breuer, con estos nuevos muebles de tubos de acero (I: 17, I: 18), correspondían a una nueva funcionalidad mucho más práctica, de fácil movilidad y con la posibilidad de ser producidos industrialmente.

Se intentó normalizar el diseño, con piezas prefabricadas que tengan la posibilidad de ser sustituidas en caso de daño, resultando mucho más económico que la adquisición de un nuevo mueble o la total tapicería que se hacía anteriormente.

Desde que comenzaron a producirse estos muebles se dio un paso de la carpintería tradicional a la fábrica de muebles, a partir del modelo de la silla con tubos de acero se crearon butacas para teatros, mesas, taburetes, etc. Estos muebles se convirtieron en sinónimos de: flexibilidad, ligereza, elasticidad y ahorro del material.

Los pretensiosos sillones del pasado fueron sustituidos por muebles de sobrias dimensiones que iban más de acuerdo con la arquitectura moderna. Los muebles correspondían más al nuevo estilo de vida de la estancia moderna, de la vivienda objetiva y funcional.

Modelo que fue adoptado mas por la vanguardia ilustrada, que estaba de acuerdo con los nuevos ideales sociales y culturales al contrario de los tradicionalistas burgueses que encontraban demasiado escandaloso la idea de la vivienda como un elemento puramente funcional; así la describieron muchos los arquitectos de la época, en especial Le Corbusier con su ideal de la casa como máquina para vivir.



I 19: Alfred Arndt y Wilhelm Jacob Hess, Muebles de combinación en una casa, 1930. Fiedler Jeannine. Bauhaus, 2006. Pág. 214.

Dentro del debate de funcionalidad aparece un nuevo concepto: movilidad, un tema nuevo en la arquitectura de ese entonces. Aquella sensación de liviandad que se estaba descubriendo en el diseño de muebles, debía reflejarse en la arquitectura, en lo que hoy se conoce como una arquitectura flexible, de fácil movilidad que pueda adaptarse al nuevo estilo de vida que demandaba a el mundo moderno.

Este nuevo estilo de vida (I: 17) demandaba movimientos tan variados y un ritmo de vida más acelerado, por lo que el entorno debía adaptarse a estos cambios, de esta forma los edificios deberían poder ser sometidos a modificaciones que demande el nuevo hombre.

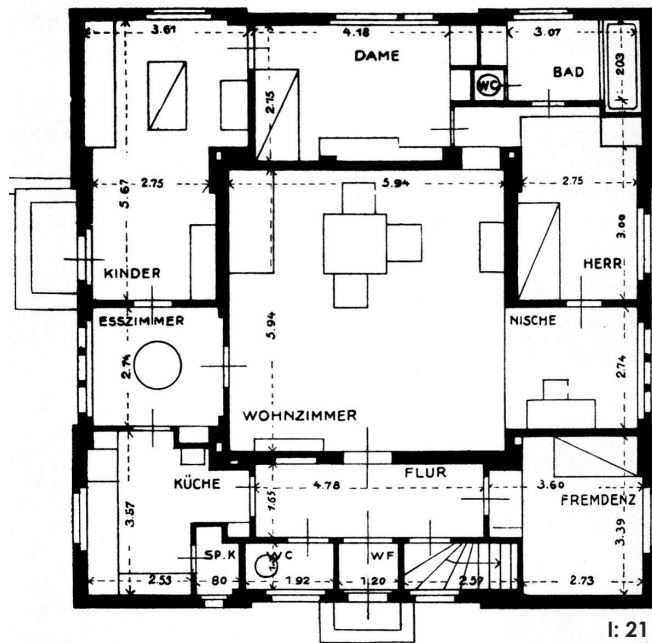
Así en cuanto a funcionalidad era preciso una mayor movilidad y en cuanto a expresión también, las construcciones monumentales que aparentaban poder ya no iban tan de acuerdo con los nuevos ideales sociales. Además visualmente también comenzaba a cambiar la apreciación estética la ligereza todo aquello que parecía estar dibujado o flotar era mucho más agradable que la tradicional solidez y pesadez.

Así la función iba sobresaliendo dentro del concepto arquitectónico, hasta convertirse en la principal premisa a la que le seguirían las otras, los arquitectos de la época encontraban muy lógica esta posición en un tiempo tan controvertido como el de una posguerra.

I 20: Farkas Molnár, Pareja de amantes ante la Haus am Horn, 1923. Fiedler Jeannine. Bauhaus, 2006. Pág. 114.



I: 20



I 21: George Muche y Adolf Meyer, Planta de la casa Am Horn, 1923. Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 108.

I 22: George Muche y Adolf Meyer, Axonometría de la casa Am Horn, 1923. Droste, Magdalena. Bauhaus, 2006. Pág. 40.

En la gran exposición de 1923 se presentó la casa modelo Am Horn (I: 20), proyectada y construida por la Bauhaus, totalmente equipada por los talleres de la escuela, con diseños de profesores y estudiantes.

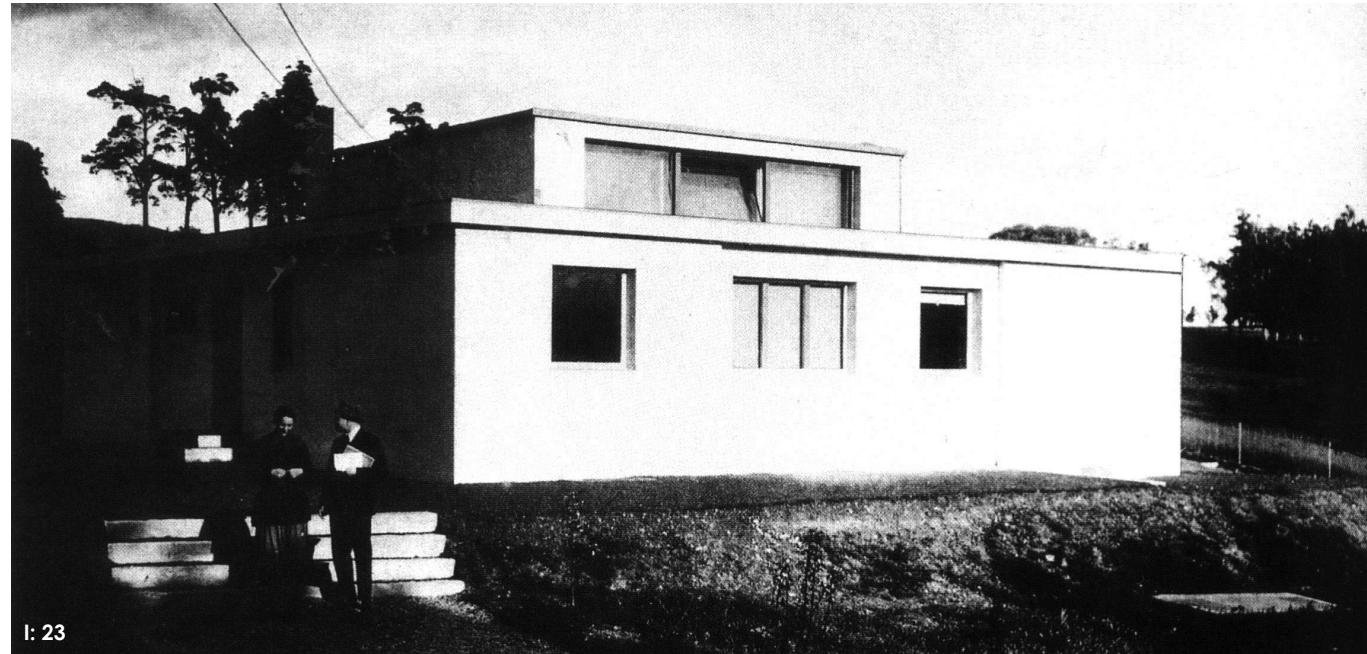
Si bien la casa obtuvo algunas críticas, se puede ver en ella el esfuerzo por un entendimiento objetivo y funcional de la construcción.

La casa era el reflejo de la nueva funcionalidad de la vivienda alemana. Muche, quien diseñó la casa, se ajustó a la idea de nido de abeja, pero dejando de lado su asimetría y tomando partido por la tradicional regularidad de una vivienda con un atrio central cubierto; aunque pareciera raro que se adopte una forma tradicional que se diferencia por los techos planos, esta se ajustaba al plan funcional propuesto, de partir en torno a una centralidad como el local de reunión familiar.

En una planta cuadrada de 12,70 m por 12,70 m (I: 21, I: 22); las habitaciones estaban distribuidas en torno a una gran habitación central (sala o estar) que era más alta que el resto y que tenía unas ventanas justo por encima del resto de la casa, esta sala tenía 6 x 6 metros y siguiendo las manecillas del reloj se encontraban la entrada, la cocina, el comedor, el cuarto de niños, el cuarto de la señora, el baño, el cuarto del señor, la alcoba y el cuarto de huéspedes. (I: 23)

I 23: George Muche y Adolf Meyer, Casa modelo Am Horn, 1923. Droste Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, 2006. Pág. 106.

³ Fiedler Jeannine, *Bauhaus*, 2006. Pág. 406.

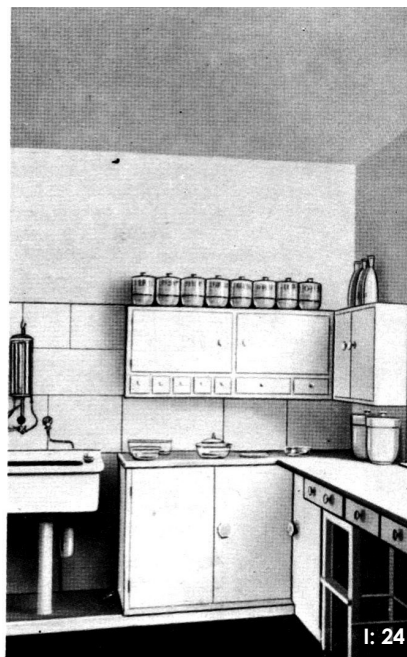
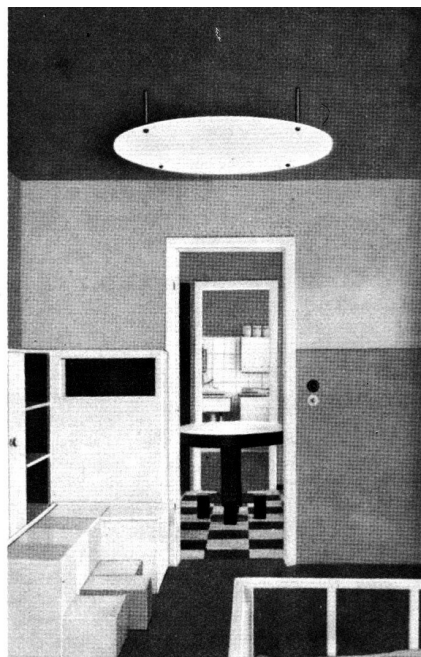
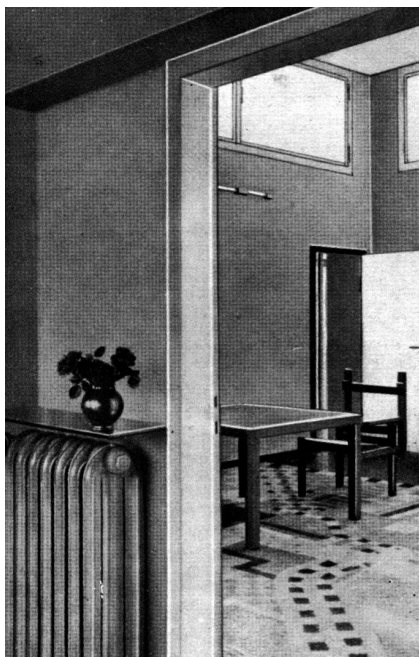
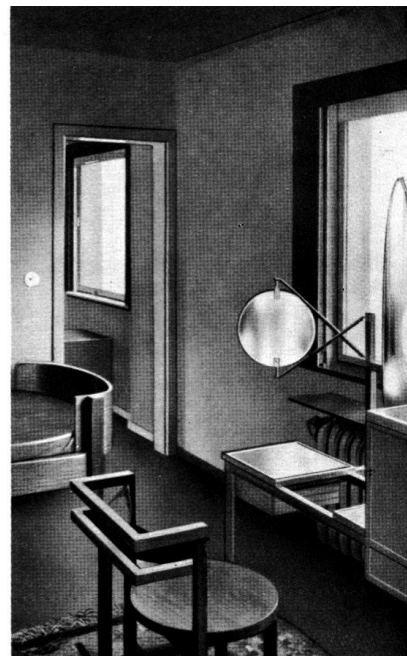
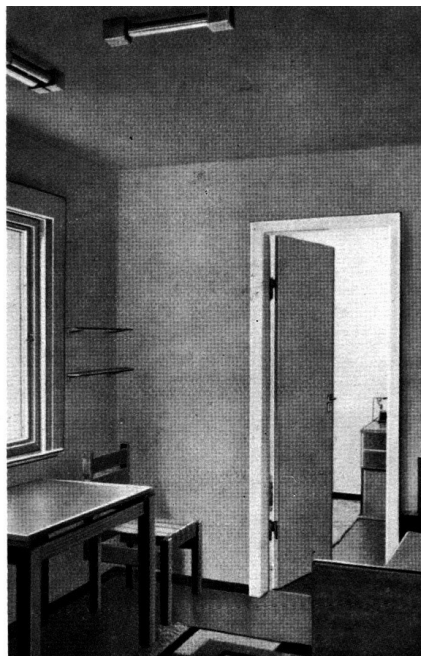
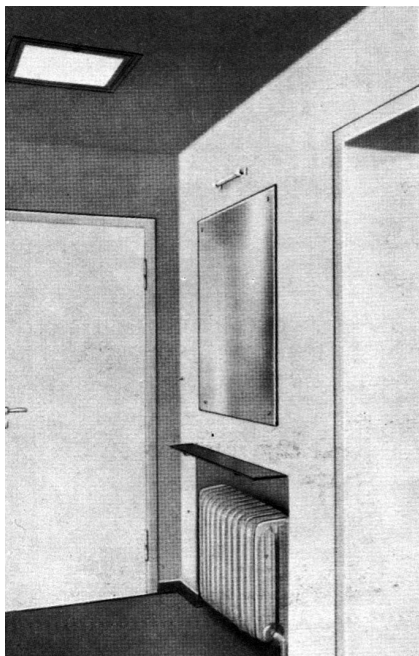


En el diseño de los interiores (**I: 24**) también se evidencio un profundo análisis funcional. Estudiantes de la Bauhaus intervinieron como Benita Otte y Ernst Gebhardt para el diseño de la cocina, que resulto claramente vanguardista en la época; proponían superficies de trabajo más funcionales y soluciones como muebles multifuncionales que ahorren espacio y que sean más fáciles de mantener.

Los muebles que se diseñaron para esta casa tenían ya una expresión constructiva, se utilizo el color y distintos tipos de madera para señalar las diferencias funcionales.

La habitación de los niños diseñada por Alma Buscher fue realmente innovadora, ella utilizo conceptos de la nueva pedagogía reformista; no diseño versiones de los muebles para adultos, sino muebles especiales que tenían características propias que permitían una libre fantasía creativa, que se adaptaba a las distintas fases de desarrollo:

"... si se despliega la silla escalonada y se coloca el respaldo en el suelo, ésta se sustenta sobre ruedas y puede convertirse en un coche, una escalera de incendios, un vehículo para jugar... Cuando el niño crezca, se podrán separar ligeramente las ruedas y la banqueta, y así el juguete en forma de coche se convertirá en una silla de tamaño normal..." ³



I 24: Varios autores, Habitaciones de la casa modelo, 1923. Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933, 1980. Pág. 384.

I 25: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Edificio de la Bauhaus en Dessau, 1926. Droste Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, 2006. Pág. 121.



Gropius dijo que: “construir es diseñar los procesos de la vida”, un concepto que señala que la arquitectura tiene como base diseñar el funcionamiento de los procesos vitales.

El ejemplo más grande que tendría la Bauhaus en arquitectura fue el diseño de su propia sede en Dessau. El edificio de la Bauhaus (I: 25) contaba con algunos bloques que no tenían una disposición simétrica, sino, una disposición funcional y armónica. En el lugar donde fue construida no habían otras obras arquitectónicas, por esta razón, se tuvo la libertad de disponer los bloques de acuerdo a una organización propia de una escuela de artes y arquitectura y a las aspiraciones surgidas en la vida comunitaria de la escuela. Cada uno de los cuerpos tenía unas funciones específicas, tanto en el plano vertical como en el horizontal, logrando que funcione adecuadamente. Esta obra se convirtió en un referente claro de la arquitectura moderna, por lo que sería visitada por miles de turistas desde todas partes de Europa.

La típica construcción presentaba una fachada simétrica con el acceso en el eje central de la misma, presentando al espectador una imagen bidimensional.

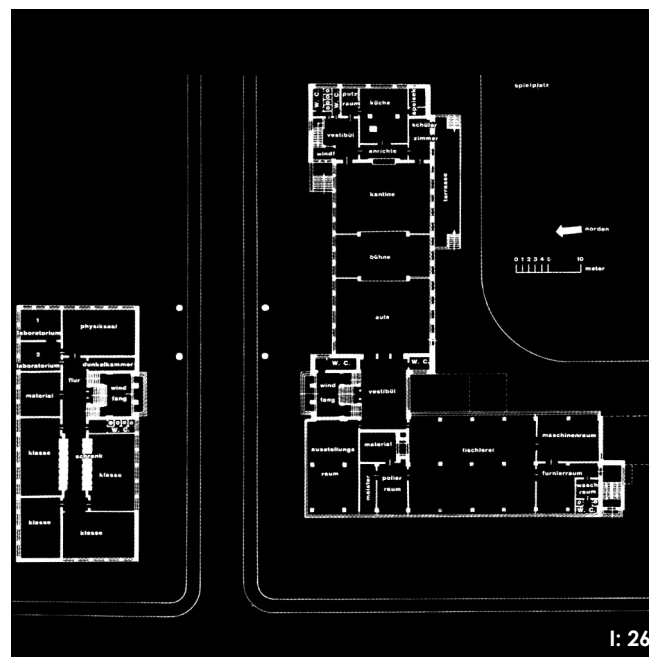
El nuevo edificio de la Bauhaus se alejaba de esta idea y se presentaba como una nueva experiencia tridimensional, para entender el edificio se debía caminar alrededor, de esta forma se obtenían diferentes lecturas de su funcionalidad y de los elementos que componen la totalidad.

La organización de las plantas de la escuela (I: 26, I: 27) fueron muy meditadas, la movilidad fue parte importante de este estudio y sobre todo la función de cada una de las áreas para una optima utilización del sol, la posibilidad de que puedan ser flexibles para futuras modificaciones en su organización.

Extendiéndose espacialmente en tres direcciones el complejo incluía una sección de talleres, casa estudio, puente administrativo y una área destinada a los institutos de enseñanza técnica que no estaban adheridos a la Bauhaus.

Cada edificio se diferenciaba formalmente para evidenciar en el exterior su función interior y entre ellas movimiento y correcta circulación. (I: 28, I: 29)

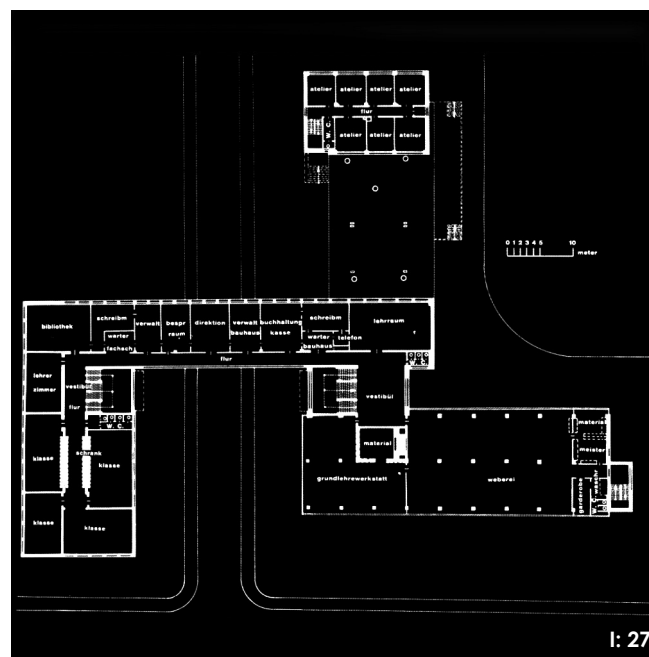
*“... Para poder dar una valoración de una obra arquitectónica es necesario establecer si el arquitecto e ingeniero ha creado, con un dispendio mínimo de tiempo y de materiales, un instrumento que funcione... que responda perfectamente a las finalidades de vida que se le propongan... necesidades tanto espirituales como materiales ...”*⁴



I 26: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Plano de la planta baja de la Bauhaus, 1926. Drosste Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, 2006. Pág. 193.

I 27: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Plano del primer piso de la Bauhaus, 1926. Drosste Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, 2006. Pág. 193.

⁴ Walter Gropius, *Libros de la Bauhaus: volumen 12*, Año desconocido. Citado en: Winger Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933*, 1980. Pág. 400.



I 28: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, La Bauhaus, 1926. Rudivan Cattani, <http://enbusquedadelamodernablogspot.com>, 2010.

I 29: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, La Bauhaus, 1926. Rudivan Cattani, <http://enbusquedadelamodernablogspot.com>, 2010.





I 30: Walter Gropius, Casas de los maestros, 1926. Wingler Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933*, 1980. Pág. 407.

Un encargo paralelo a la escuela fueron las casas para los maestros (**I: 30**) que se construyeron en un bosque al lado del edificio principal de la Bauhaus.

Gropius construyó las casas de los maestros: tres casas para profesores, cada una con dos viviendas y talleres, y una casa independiente para sí mismo. Al principio Klee y Kandinsky habitaron una casa, Muche y Schlemmer otra, y Feininger y Moholy-Nagy la tercera.

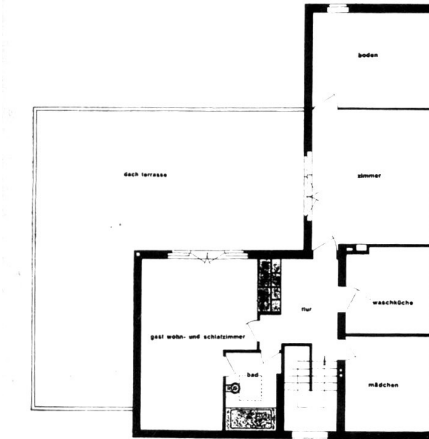
Las viviendas tuvieron mucho éxito por la subdivisión de los espacios, por la decoración, y porque aunque eran idénticas parecían distintas gracias a su disposición que era girada 90 grados una de la otra.

La decoración interior de las mismas se realizó a partir de las indicaciones de colorido de los propios maestros y en especial la de Gropius, (**I: 31, I: 32**) en extremo representativa, era mostrada a los visitantes ilustres como ejemplo de los postulados de la escuela, señalando la transformación que había tenido la escuela en torno a la vivienda desde la modelo Am Horn de la exposición en 1923.

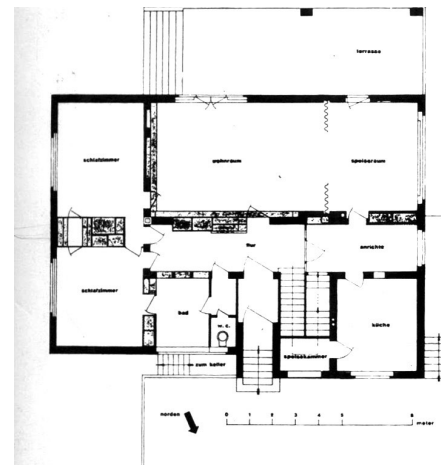
La funcionalidad de estas mostraba la madurez que iba creciendo en el taller de arquitectura de la Bauhaus, unas viviendas mucho más cómodas; que funcionaban como centros de cambio intelectual, debido a la proximidad de los talleres de los maestros. (**I: 33, I: 34, I: 35, I: 36, I: 37**)

I 31: Walter Gropius, Casa Gropius: vista del lado norte y planta baja, 1926.
 Wingler Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933*, 1980. Pág. 403.

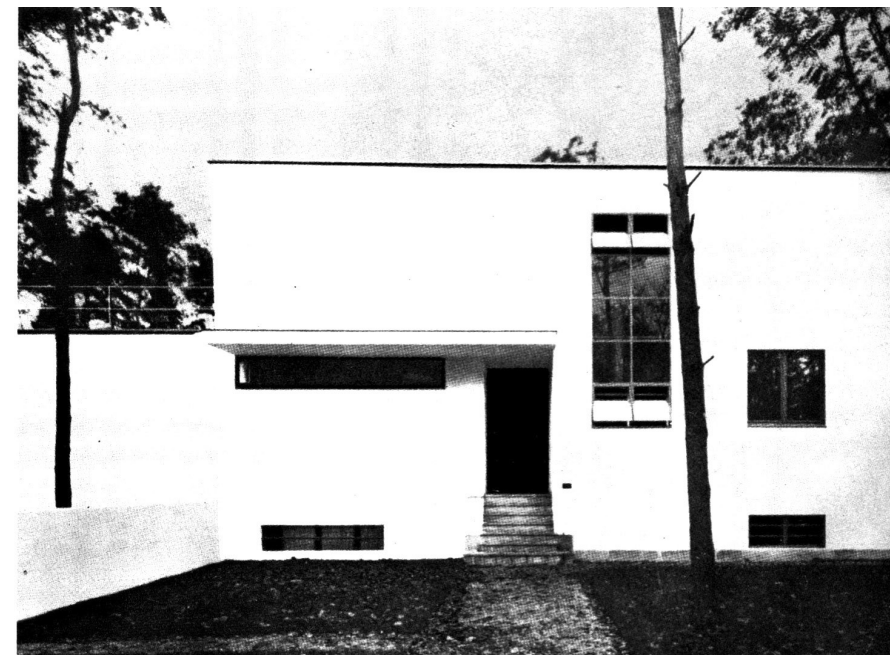
I 32: Walter Gropius, Casa Gropius: vista del lado sur y planta alta, 1926.
 Wingler Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933*, 1980. Pág. 403.



I: 31



I: 32





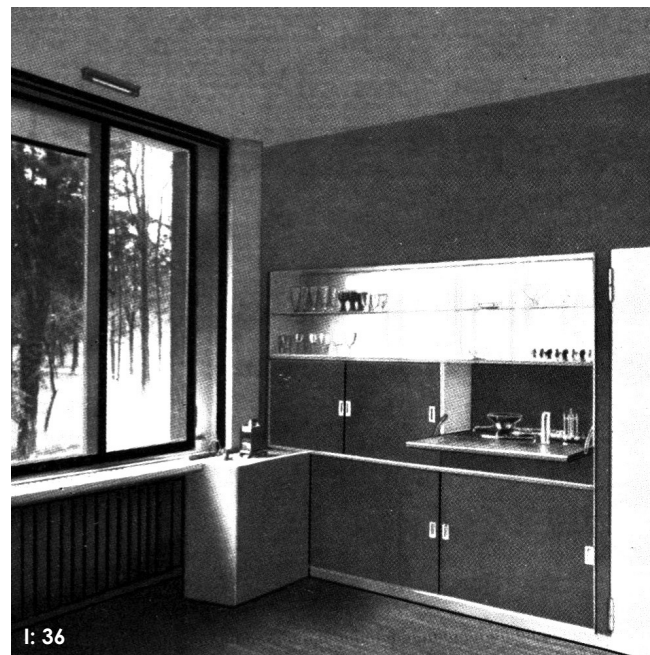
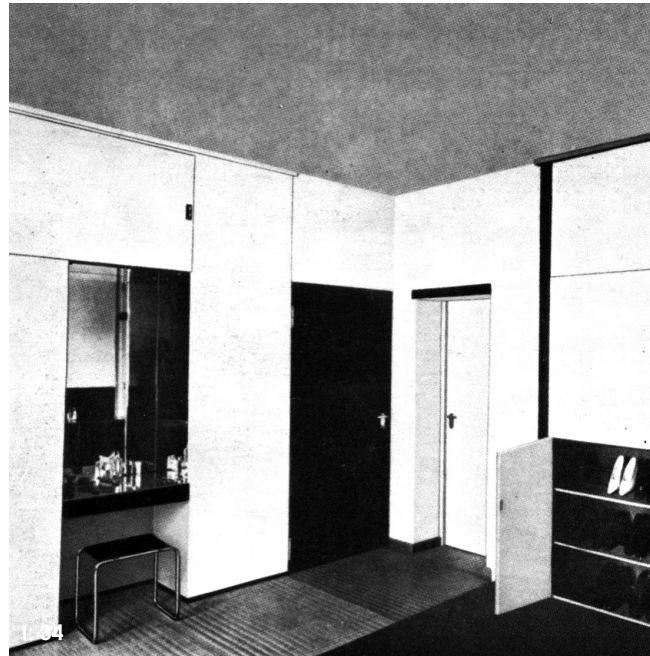
I 33: Fotografía anónima, Habitantes de los dúplex para los maestros, 1927.
Fiedler Jeannine. Bauhaus, 2006. Pág. 113.

I 34: Walter Gropius, Casa Gropius: Dormitorio, 1926. *Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933, 1980. Pág. 404.*

I 35: Walter Gropius, Casa Gropius: Veranda contigua al comedor, 1926. *Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933, 1980. Pág. 405.*

I 36: Walter Gropius, Casa Gropius: Comedor, 1926. *Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933, 1980. Pág. 404.*

I 37: Walter Gropius, Casa Gropius: Cocina, 1926. *Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933, 1980. Pág. 405.*

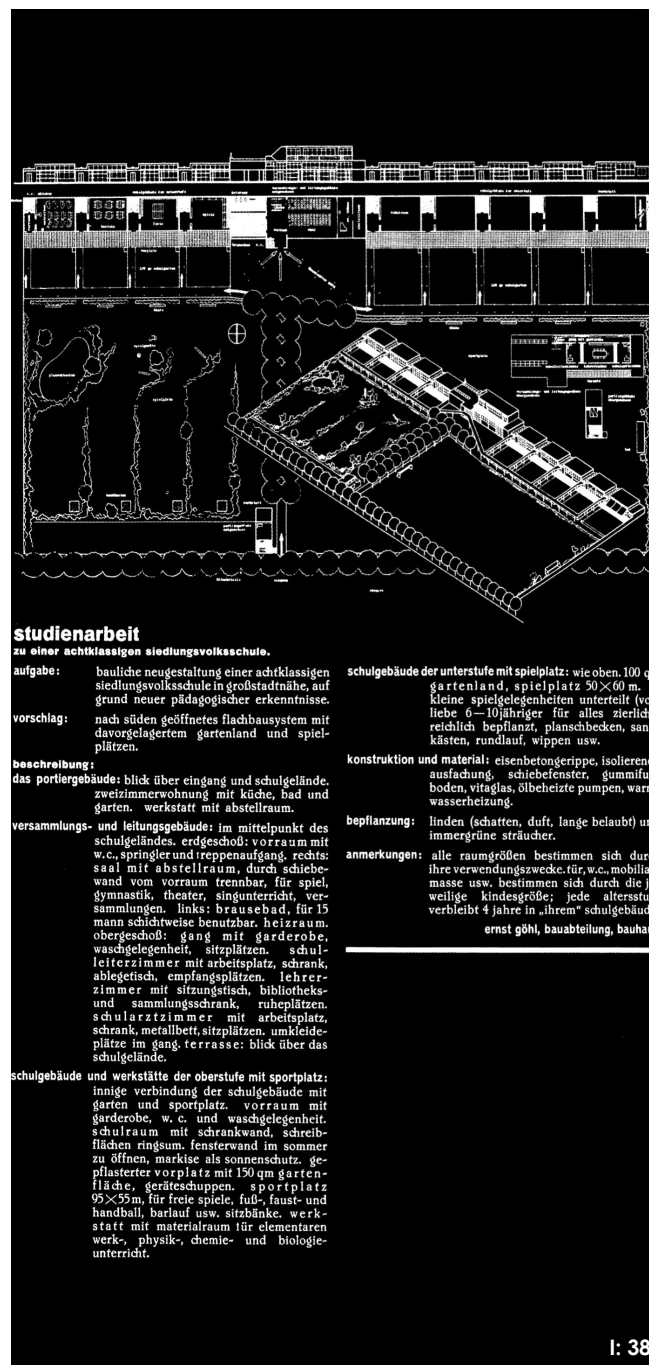


La Bauhaus realizó un trabajo sistemático de la naturaleza de los objetos para determinar pautas que permitan que el diseño tenga unas bases teóricas sólidas para intervenir.

*"... Un objeto se define por su naturaleza. Para que un objeto pueda funcionar de una manera apropiada, ante todo se ha de indagar su naturaleza: ha de conformarse del todo con su finalidad, es decir, ha de realizar de una manera práctica sus funciones, y ha de ser duradero, económico y bello..."*⁵

Hannes Meyer profundizó aun más la funcionalidad en la Bauhaus, llevándola a su máxima expresión en cuanto a teoría y práctica. El negaba el elemento estético reduciendo la construcción al ámbito de funcionalidad práctica (I: 38); él pensaba que todo podía reducirse a una fórmula bien meditada sobre los procesos vitales de los seres que habitan la arquitectura. El factor económico estuvo fuertemente ligado a la función pues el ahorro para el constituyente de gran importancia para la sociedad.

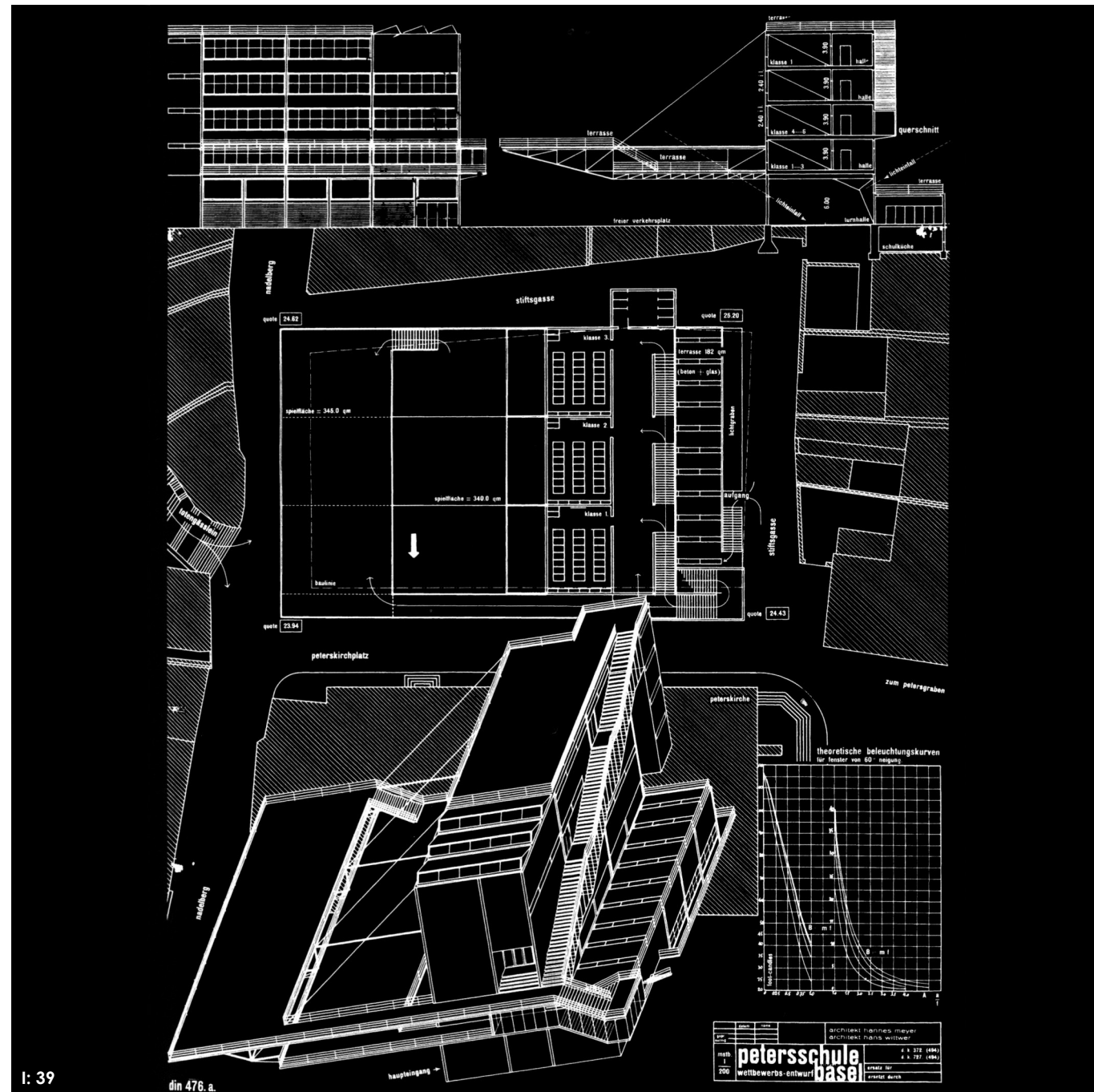
Meyer proclamaba que la arquitectura era una ciencia de la construcción, por lo tanto en nada tenía que ver el sentimiento, que lo que hacía, era llevar a una composición intuitiva; muy por el contrario la construcción tenía que ver con una organización bien meditada. Para esto se debía revisar la rutina diaria de cada habitante para obtener un diagrama exacto de las distintas funciones del padre, la madre, el niño o un bebé; también se deben examinar las interacciones de la casa y el exterior.

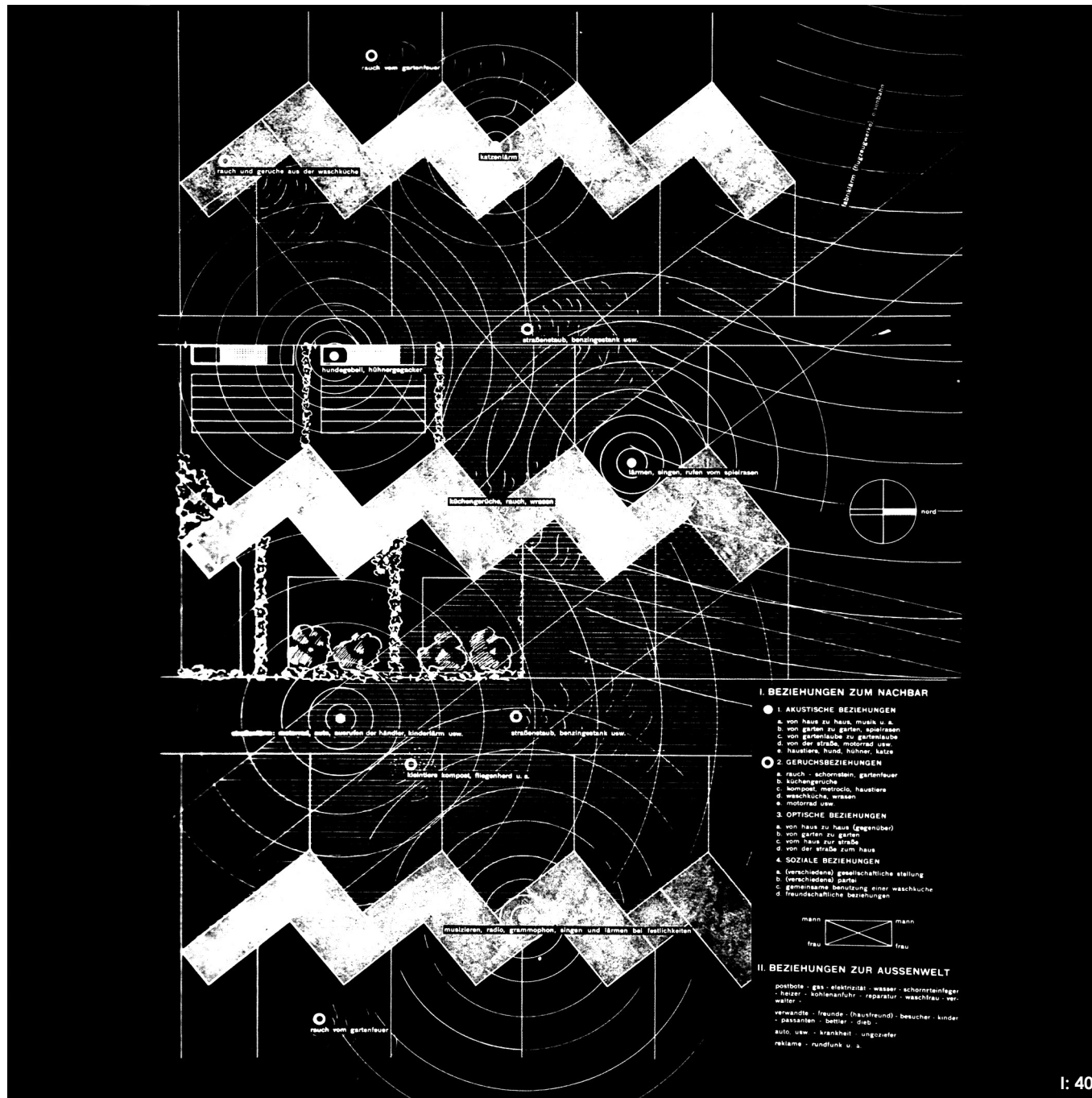


I 38: Ernst Gohl, Estudio para una escuela, 1928. Fiedler Jeannine. Bauhaus, 2006. Pág. 563.

⁵ Walter Gropius, Principios de la producción de la Bauhaus, 1926. Citado en: Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933, 1980. Pág. 131.

I 39: Hannes Meyer y Hans Wittwer, Plano de Petersschule, 1926. Fiedler Jean-nine. Bauhaus, 2006. Pág. 206.





I 40: Siegfried Giesenschlag, Estudio de relaciones bajo Hannes Meyer, 1930. Fiedler Jeannine. Bauhaus, 2006. Pág. 565.

I 41: Lucia Moholy, Fachada de los talleres de la Bauhaus en Dessau, 1926. *Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 118.*

I 42: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, La Bauhaus en Dessau, 1926. <http://enbusquedadelafarmamoderna.blogspot.com>, 2010.

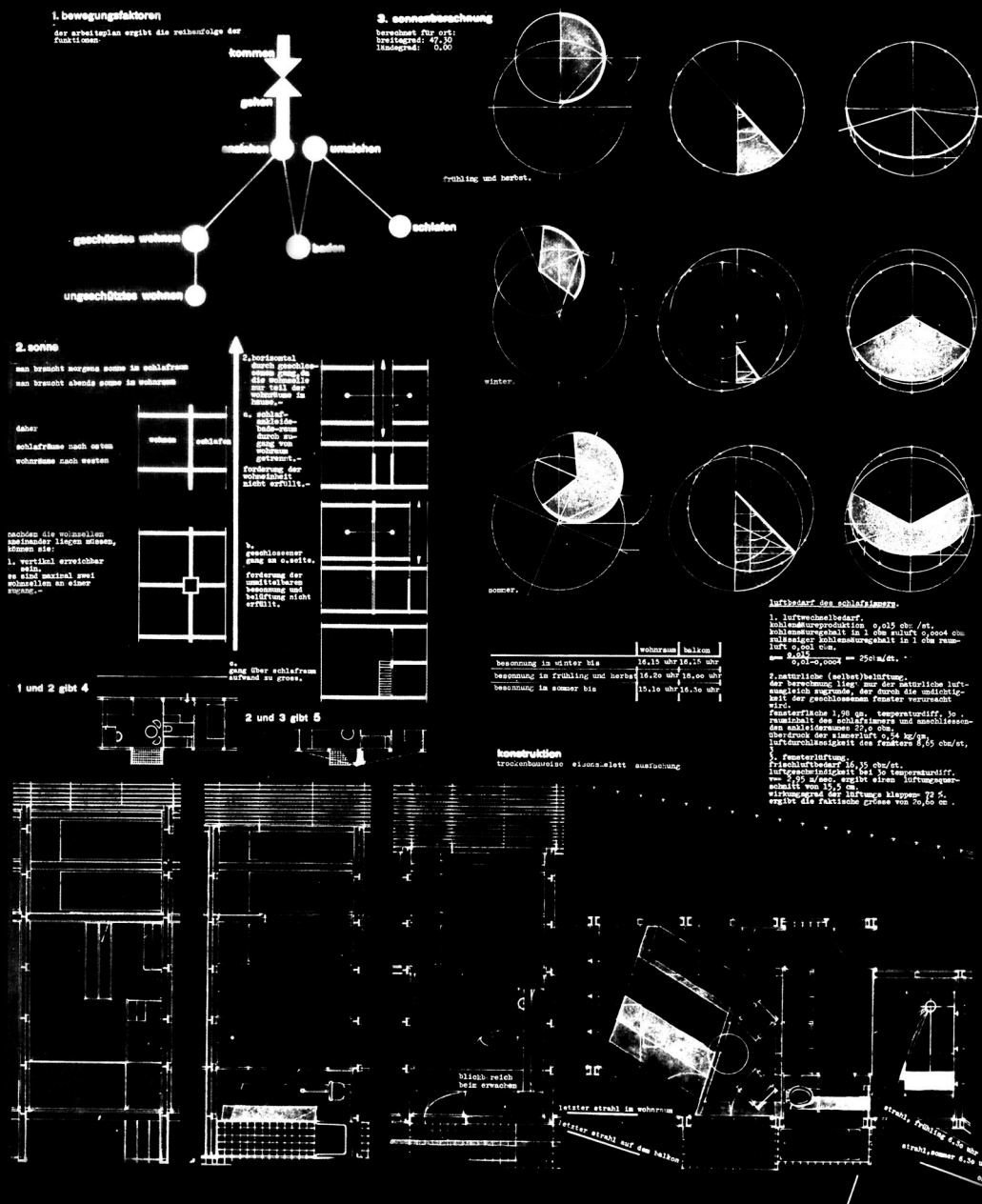
I 43: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, La Bauhaus en Dessau, 1926. <http://enbusquedadelafarmamoderna.blogspot.com>, 2010.



Dentro de la enseñanza de arquitectura en la Bauhaus se proyectaba una construcción funcional que, en contra de la interpretación vulgar, superaba lo puramente técnico. Confiaban en alcanzar una profundización y un enriquecimiento de la arquitectura por medio del análisis del entorno social y un cuidadoso estudio de todos los factores biológicos, prestando especial atención a los factores psicológicos y a la organización de la vida; todo esto investigando el espacio vital de las familias.

Pero también se realizaron serios estudios del soleamiento y ventilación (**I: 40**), que conjuntamente con el resto de análisis servían para una planificación más técnica y por ende más confortable para sus habitantes. El ejemplo de la propia escuela, recibió un análisis de soleamiento para iluminar lo suficiente cada área de acuerdo a sus necesidades. (**I: 41, I: 42, I: 43**)

der grundriß errechnet sich aus folgenden faktoren

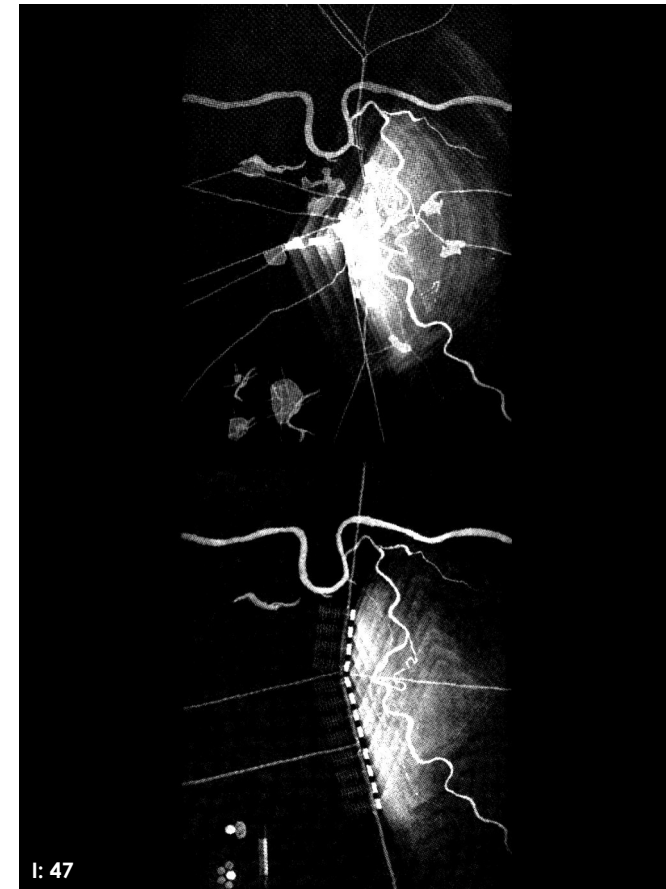
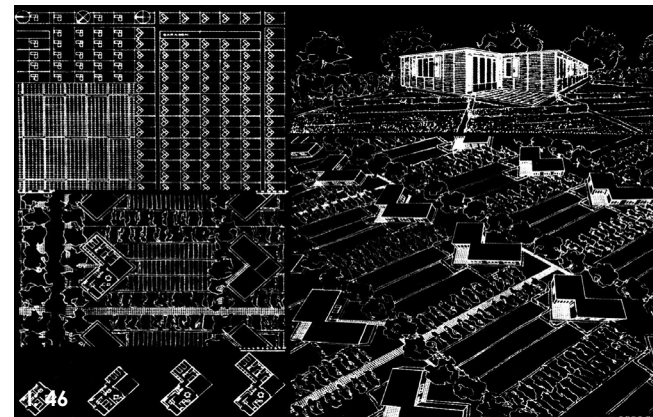
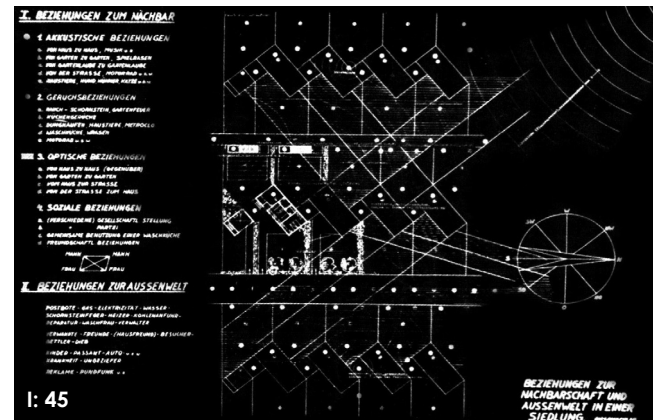


I 44: Sección de arquitectura, Estudio de relaciones y soleamiento bajo Hannes Meyer, 1929. Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933, 1980. Pág. 477.

I 45: Sección de arquitectura, Estudio de relaciones bajo Hannes Meyer, 1929. Wingler Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933*, 1980. Pág. 476.

I 46: Pius Pahl, Colonia de casas bajas, 1931. Droste Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, 2006. Pág. 212.

I 47: Ludwig Hilberseimer, Estudios de ventilación, 1932. Varios autores, *50 Años Bauhaus*, 1970. Pág. 78.



Se realizaron varios estudios: factores de movimiento interno en la habitación (ligados a las distintas funciones de la vida) exposición del local al sol, cálculo de la exposición y de la ventilación. (I: 44, I: 45)

En la vivienda específicamente se presentó una solución para resolver los fenómenos externos perjudiciales como el mal soleamiento, ventilación y vistas; se giraba las casas tantos grado como fuera necesario en el terreno. (I: 46)

El soleamiento y la ventilación (I: 47) fueron profundamente investigados se realizaron, cálculos y formulas sobre la posición del sol y sobre la cantidad de aire que se necesita para cada local, cada cuanto debía ser renovado y porque medios. Aunque han llegado pocos ejemplos de estos análisis y no se sabe a ciencia cierta si eran realmente eficaces; lo importante es este afán recurrente dentro de la Bauhaus por analizar profundamente la funcionalidad de la vivienda.

FUNCIÓN

1_ Diseño ergonómico

La Bauhaus en su estudio del hombre se interesó en la ergonomía como un medio que le proporcionara teorías, principios, datos y métodos para diseñar, con el fin de optimizar el bienestar humano y el rendimiento de sus productos.

Un diseño ergonómico estudiara las medidas del hombre para adecuar los productos a estas; obteniendo una optimización en su uso.

2_ Diseño antropológico

El estudio antropológico tiene un alcance más amplio que el ergonómico y permite estudiar al ser humano en su entorno; en el marco de la sociedad y cultura. Para analizar sus comportamientos (costumbres, hábitos), y a partir de ello realizar un diseño que lo satisfaga más allá de sus funciones biológicas únicamente.

3_ Movilidad en la organización espacial

Cuando se hablaba en la Bauhaus de movilidad, se entendía por la flexibilidad que podía ofrecer el espacio para su organización, este era un postulado nuevo para una arquitectura anterior, muy rígida en cuanto a la organización.

Esto nació gracias a que la forma de vida cambió notablemente, por lo que los espacios ya no eran los mismos y muchas veces debían servir para dos o más actividades por la falta de espacio.

4_ Lógica constructiva por su función

La construcción de cualquier objeto debía estar justificada en su función, y debía reflejarse en sus características y en su forma.

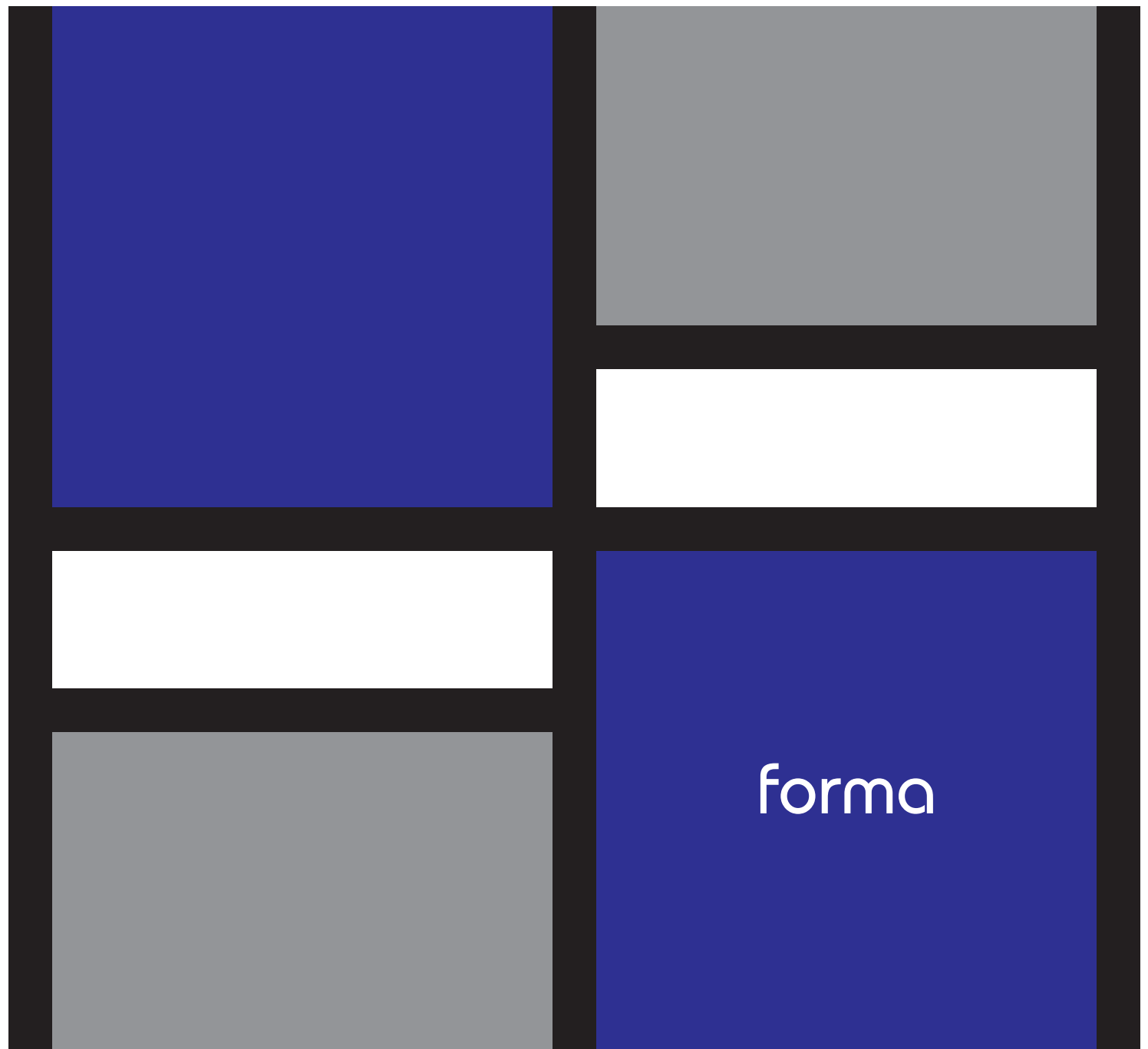
Como muchos de sus maestros expusieron el objeto debía ser leído constructivamente a simple vista; por lo que no se permitía ocultar errores de diseño o constructivos con pintura, adornos o recubrimientos.

5_ Estudios de factores externos

Entre ellos, los principales: vistas, relación con vecinos, soleamiento y ventilación. Todos factores muy importantes a la hora de proyectar dentro de la Bauhaus, si se buscaba la máxima funcionalidad para el mayor confort y ahorro económico; estos factores debían ser tomados muy en cuenta y formar parte de un análisis técnico previo al diseño.

El tema de la función en la Bauhaus, fue claro, para emprender un diseño en cualquiera de los talleres se debía realizar un estudio previamente; que contaba con algunos factores, pero sin duda, la función era el más importante.

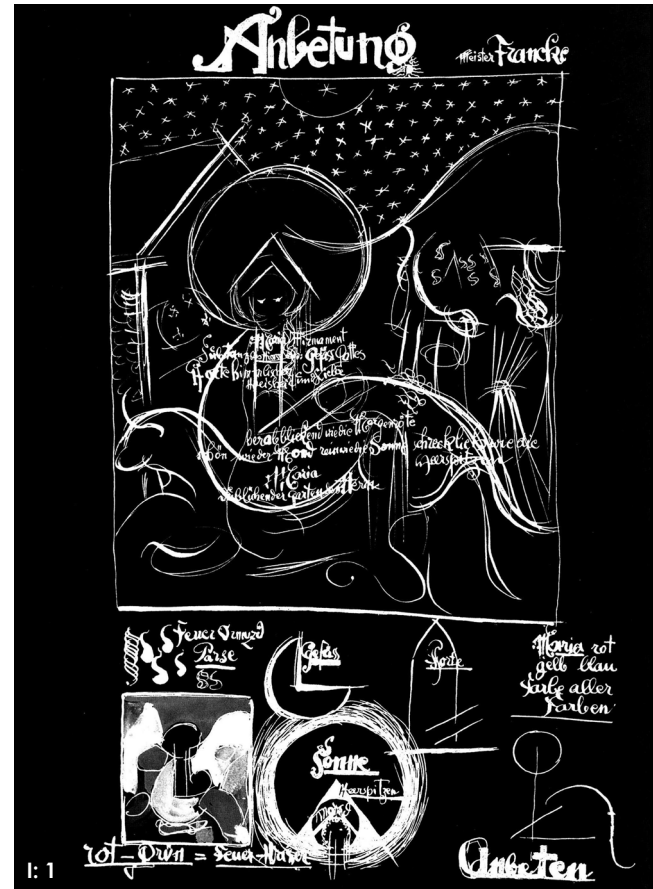
Como ya vimos en los ejemplos de las sillas, la presentación de los trabajos debía venir acompañada de una exhaustiva explicación funcional y constructiva que no pueda ser rebatida por sus maestros o compañeros como aberraciones, gustos formales o mucho peor como caprichos de su autor.



forma

I 1: Johannes Itten, Análisis de la Adoración del maestro Francke, 1921.
Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 236.

I 2: Johannes Itten, Análisis de la Adoración del maestro Francke, 1921.
Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 237.



La enseñanza de la forma en la Bauhaus se dictaba desde el primer semestre en el curso preliminar. El primer maestro que tendría una pedagogía sobre la enseñanza de la forma fue Johannes Itten. El dictó una clase que se llamaba: Análisis de los antiguos maestros (**I: 1**, **I: 2**), donde los estudiantes debían realizar un análisis geométrico constructivo con diagonales, horizontales, verticales, triángulos y círculos.

Para Itten era insuficiente realizar un análisis pictórico tradicional, él quería profundizar más, para ello enfrentó a sus alumnos a la posibilidad de experimentar los procesos creativos de su autor; tratando de recrear constructivamente las líneas básicas que conformaban la obra.

Estas líneas básicas llevarían al estudiante a entender más fácilmente la estructura gráfica del cuadro, aprendiendo de esta forma con principios metodológicos, cualidades como proporción y armonía.

En el Vorkurs de Itten se realizaron composiciones para estudiar la forma.

Ejercicios bidimensionales y tridimensionales que le permitían al estudiante conocer las formas básicas, sus direcciones espaciales y las relaciones entre sí más armónicas.

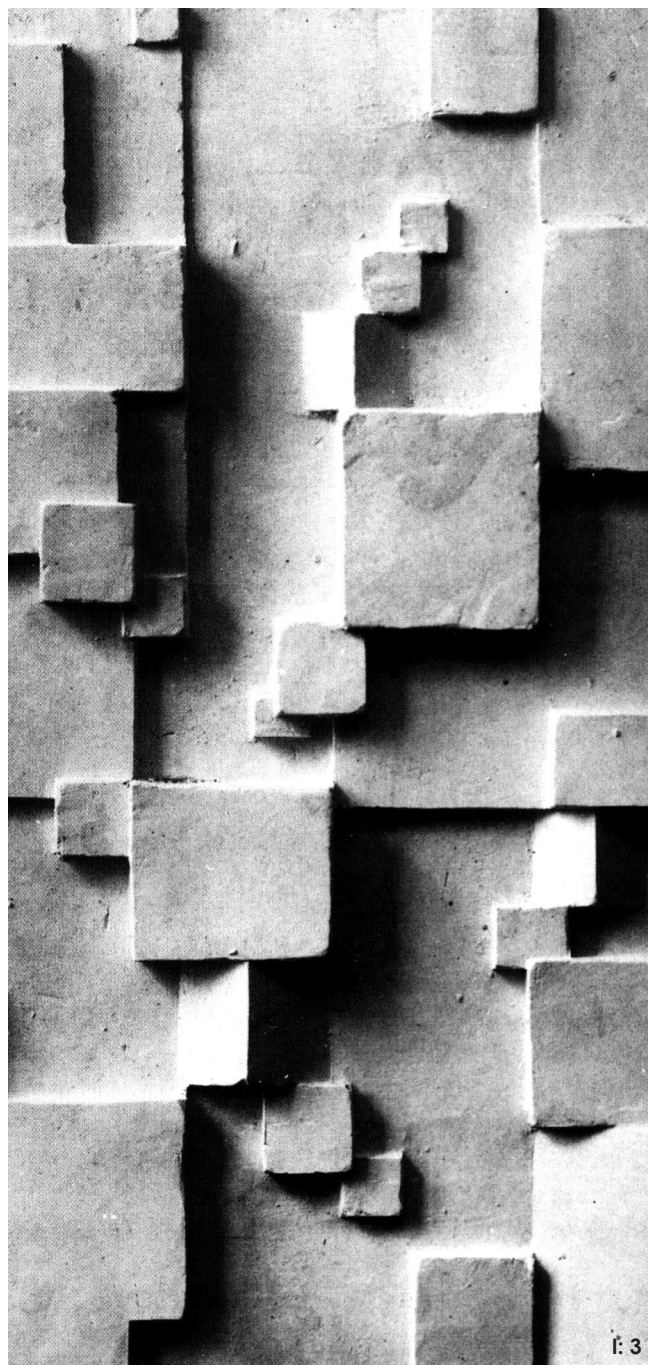
Se realizaron pruebas con materiales de todo tipo como: madera, paja, hierro y tejidos; acompañados de color o cualquier elemento que pueda ofrecer un resultado diferente.

Todo esto con el objetivo de buscar cual era el principio formador, las principales características que condicionaban la forma y sus relaciones.

Se comenzaron a realizar composiciones abstractas que permitan al estudiante experimentar con nuevos materiales y con técnicas para su tratamiento.

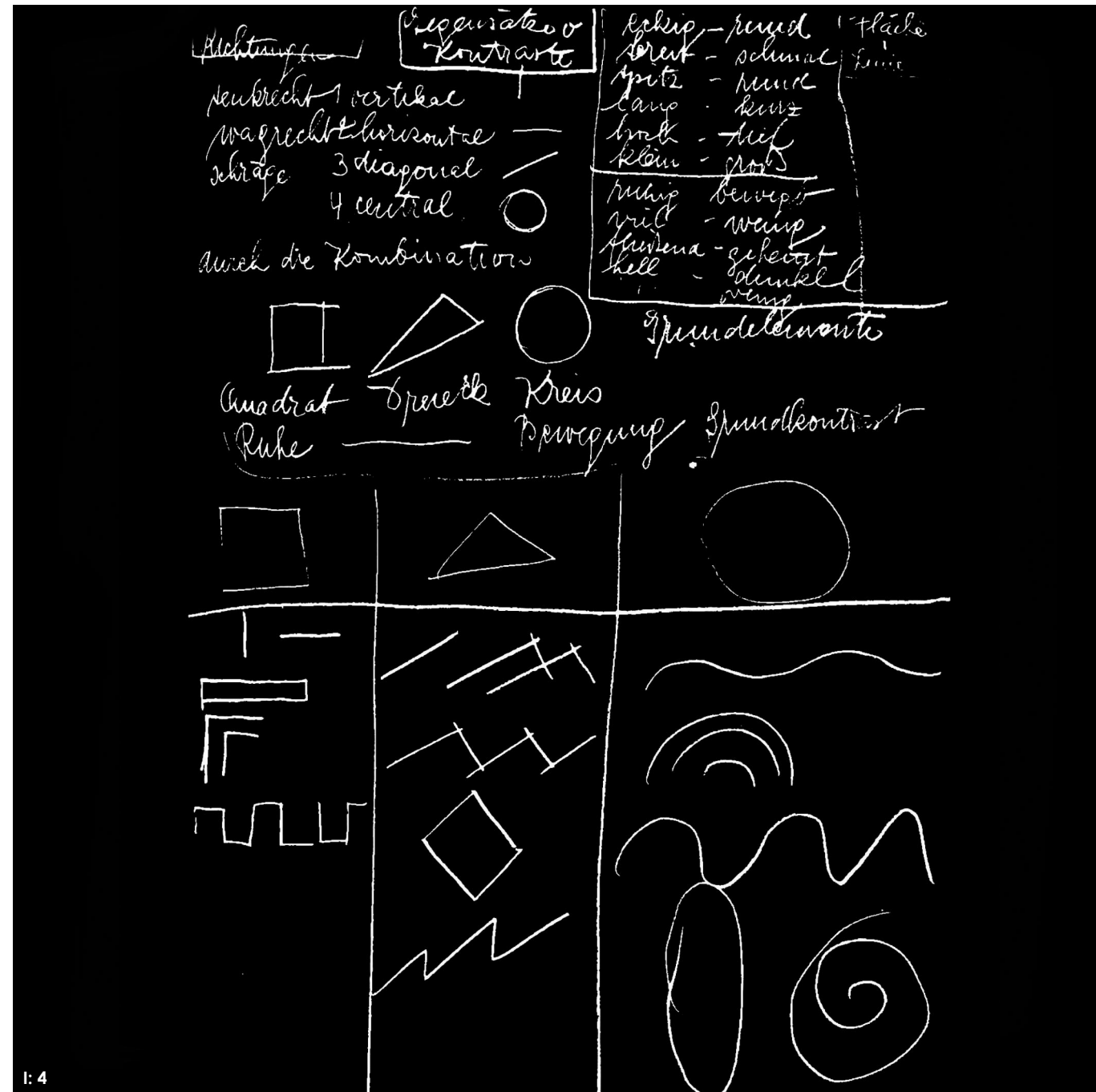
Estos ejercicios permitieron ahondar en la teoría de la forma; en un inicio se comenzaba por estudiar las formas primarias de cuadrado, triángulo y círculo con sus direcciones espaciales, y una vez que los estudiantes ya experimentaban las tres formas básicas por separado y reconocían sus características principales, relaciones y efectos (I: 4), se comenzaba a realizar ejercicios de composición con los mismos.

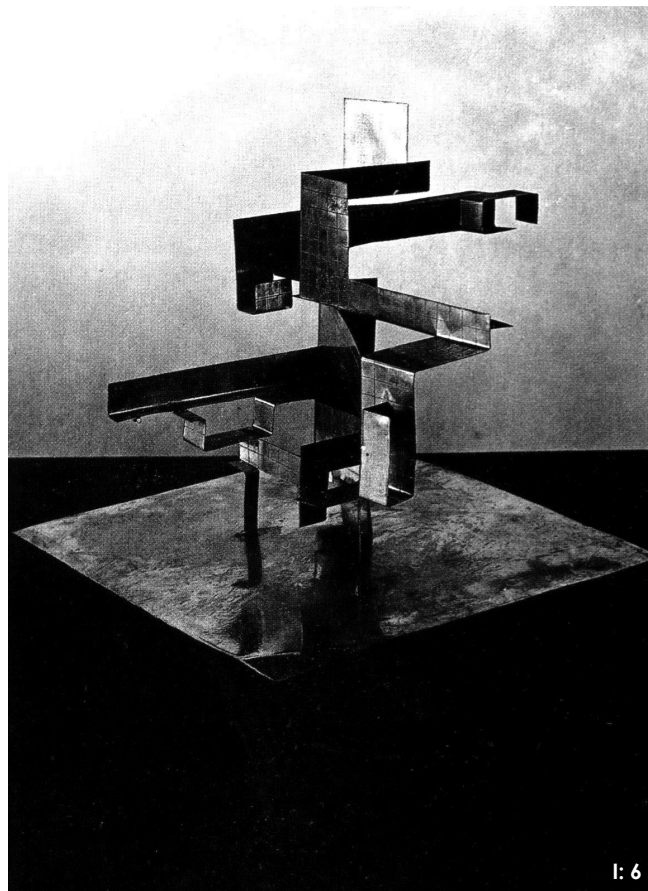
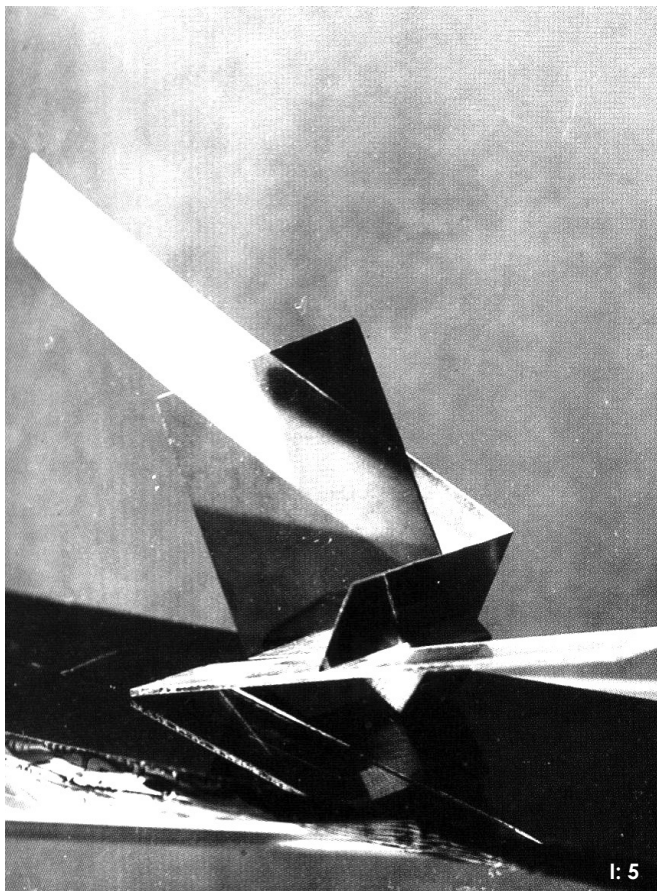
Se podían realizar composiciones utilizando una de las formas (I: 3) o combinando dos o tres, y así realizar intensivos estudios sobre proporción y armonía.



I 3: Rudolf Lutz, Composición con cuadrados y rectángulos en el Vorkurs de Itten, 1921. Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 28.

I 4: Franz Singer, Apuntes de la clase de las formas elementales de Itten, 1921. Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 29.





I 5: Anni Wildberg, Estudio del equilibrio, 1924. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 371.

I 6: Autor desconocido, Ejercicio de construcción, 1927. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 371.

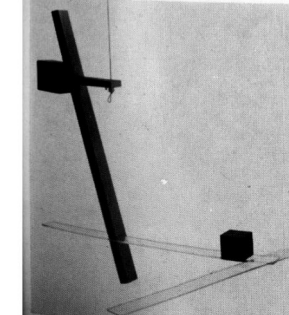
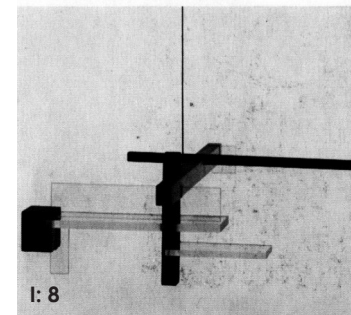
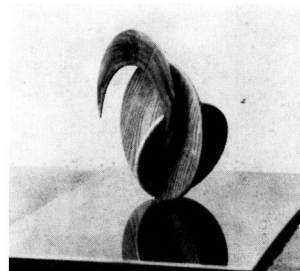
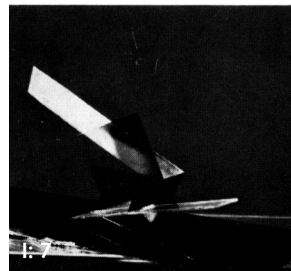
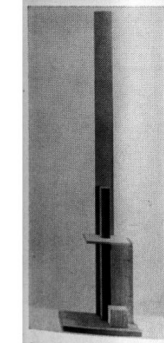
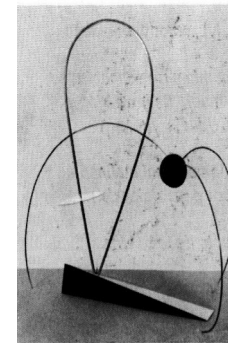
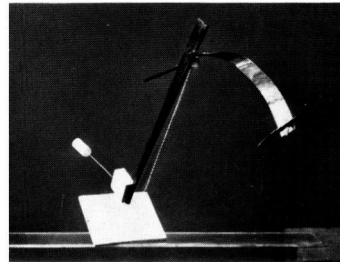
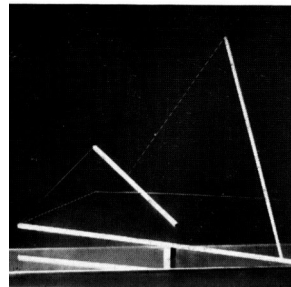
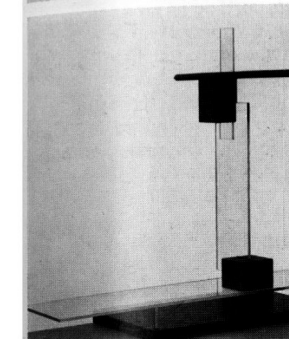
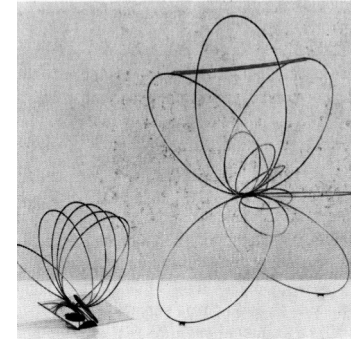
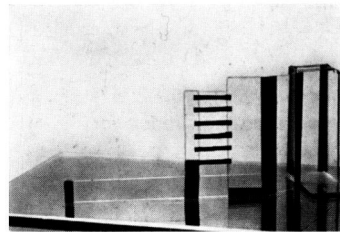
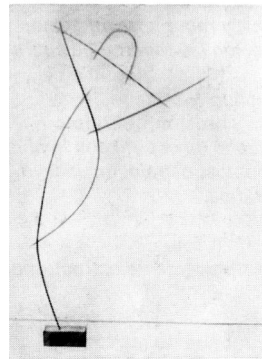
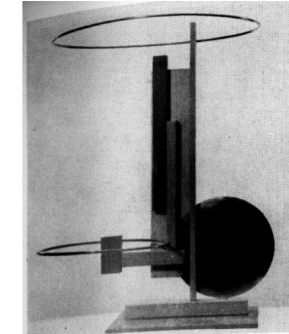
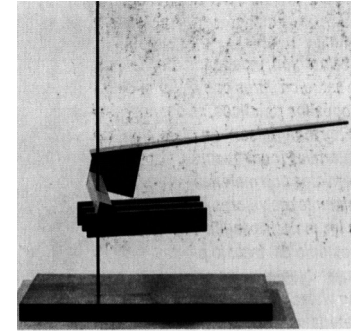
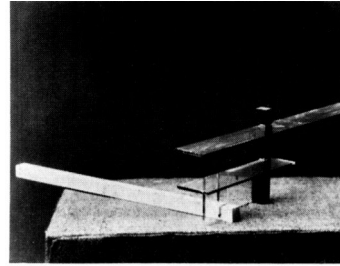
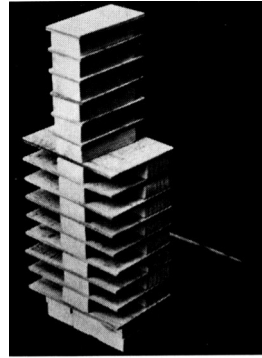
Moholy-Nagy en su curso preliminar propuso ejercicios de construcción tridimensional (**I: 5, I: 6**) para el estudio de la forma, de las tensiones constructivas y del equilibrio, para la posterior práctica en todos los terrenos de la creación.

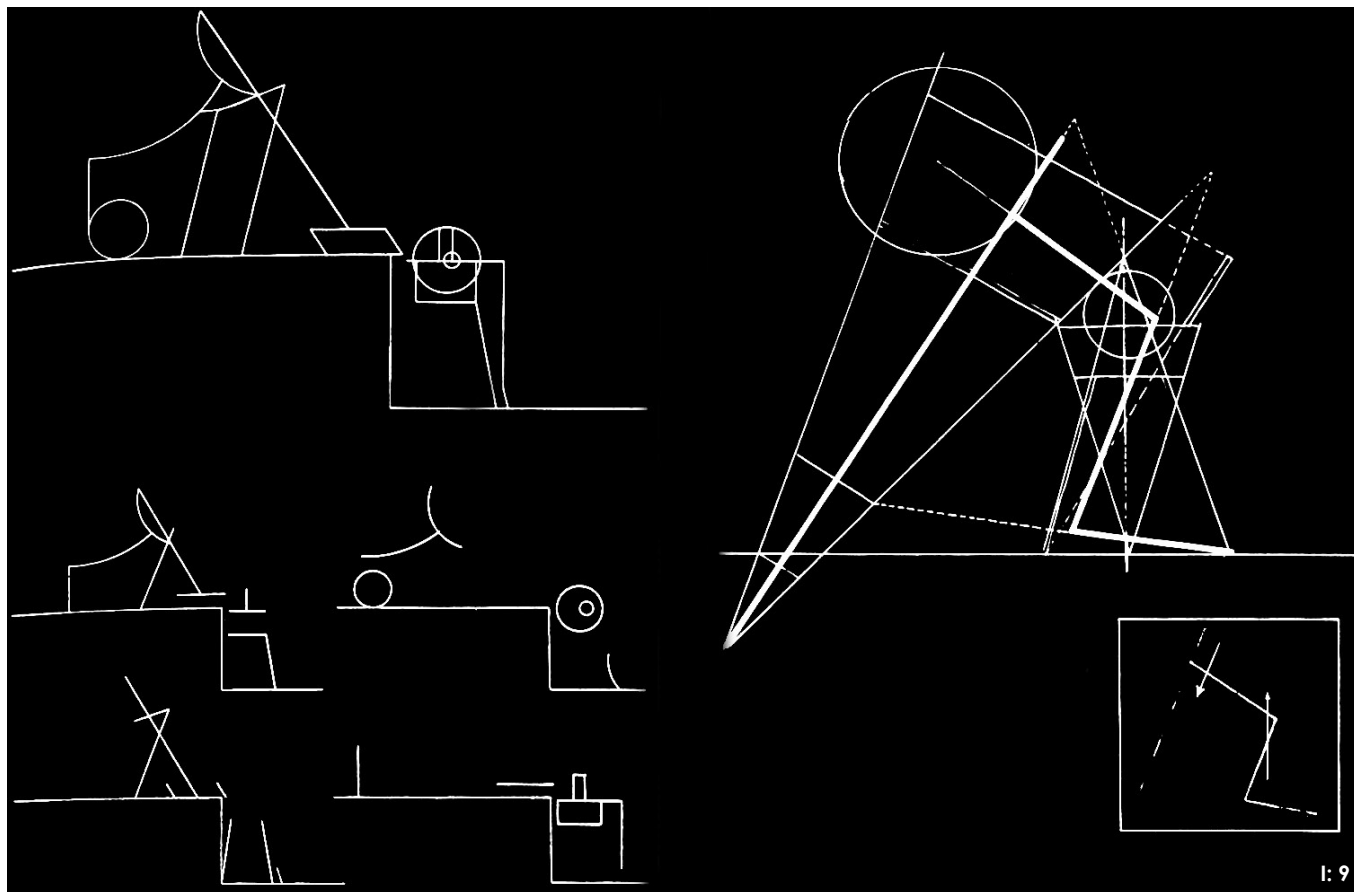
Estos ejercicios permitían que el estudiante se vaya entrenando de a poco en las categorías elementales de la estética visual como dimensión y proporción, estática y dinámica, tensión y contraste, y, por otro lado, le proporcionaba una comprensión fundamental de las características y el comportamiento de los distintos materiales como el peso específico, elasticidad y resistencia.

Las composiciones realizadas en este curso (**I: 7, I: 8**) estudiaban problemas de los cuerpos y el volumen de manera sistemática para poder presentar soluciones constructivas; de esta forma se educaba el pensamiento plástico con vistas a la construcción.

I 7: Varios autores, Vorkus de Moholy-Nagy, 1923-1924. Fiedler Jeannine, *Bauhaus*, 2006. Pág. 371.

I 8: Varios autores, Vorkus de Moholy-Nagy, 1923-1924. Fiedler Jeannine, *Bauhaus*, 2006. Pág. 371.





I 9: Varios autores, Dibujo Analítico, 1928-1930. Wick Rainer, Pedagogía de la Bauhaus, 1986, Pág. 199.

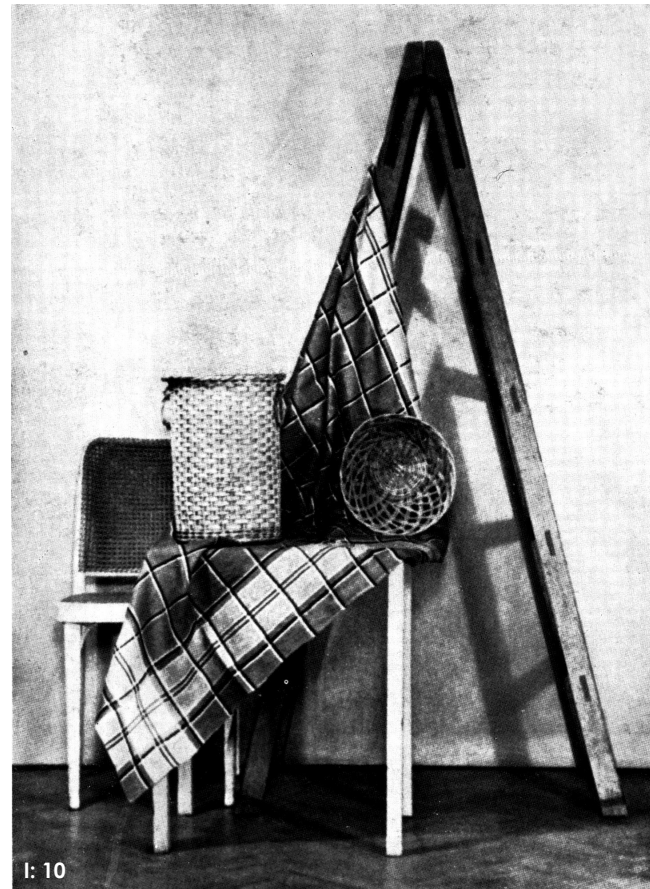
Kandinsky dentro de su enseñanza dictó la teoría de las formas, de la forma y el color y del plano. Su enseñanza sobre la forma estuvo concentrada en las formas elementales y en sus significados; y de cómo se relacionan en el plano y entre sí. **(I: 9)**

Quería que los alumnos logaran determinar los elementos primarios y que mediante una posible fijación de leyes puedan ordenarlos correctamente en una obra.

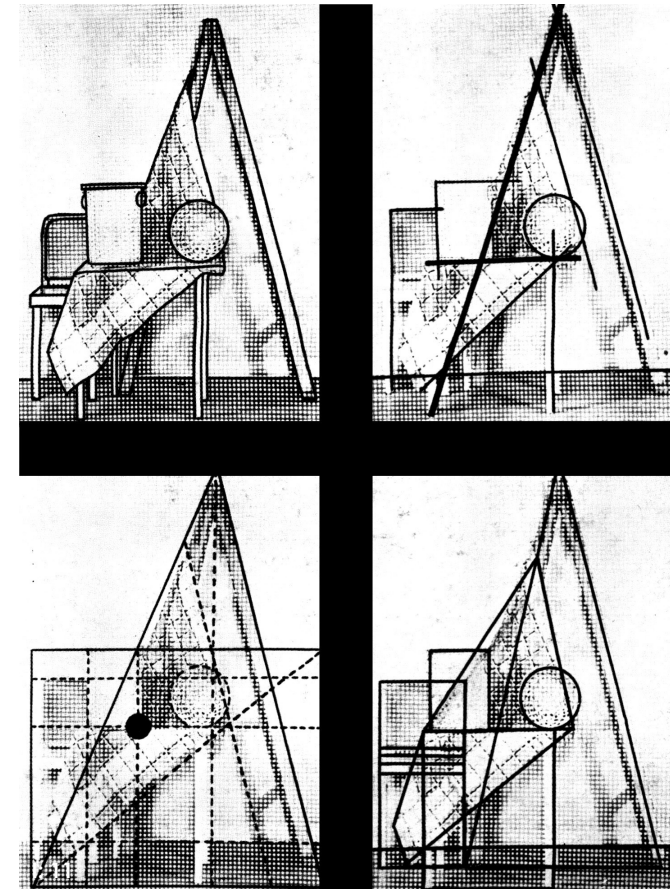
Kandinsky proclamaba que los elementos plásticos se encuentran en una relación constante entre ellos, estas relaciones son tensiones o fuerzas internas de cada uno de los elementos que forman parte de los medios de expresión dentro de una composición.

Su teoría de las comenzaba con el estudio de las unidades de imagen elementales: punto y línea y de las tres formas básicas que surgen de estos elementos: círculo, triángulo y cuadrado

I 10: Hanns Beckmann, Dibujo Analítico, 1930. Wick Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, 1986, Pág. 427.



I: 10



También dictó un curso de dibujo analítico (I: 10, I: 11), que estaba enfocado a la comprensión, estudio y abstracción de las formas donde realizaba un estudio abstracto de la naturaleza. Los alumnos tenían que copiar en diferentes etapas las líneas principales y la tensión compositiva de una naturaleza muerta, hasta obtener la estructura de un cuadro abstracto coherente.

La primera fase consistía en dar al conjunto una forma general sencilla, que pudiera dibujarse con grandes rasgos, una estructura general o un esquema esencial. En la segunda fase se trataba de expresar en una forma lineal las tensiones percibidas en la estructura de la naturaleza muerta; las tensiones principales se acentuaban por medio de líneas más marcadas o por medio del color, después se definía una red constructiva por medio de líneas punteadas. En la tercera fase se proponía la tarea de limitar la representación de la estructura de los objetos a un complejo de líneas.

El alumno debía aprender un lenguaje de formas para expresar de modo visible sus ideas; lo que ellos llamaban una base teórica que rija la mano configuradora. Es verdad que el alumno sentía total libertad en sus creaciones, pero debía conocer o reconocer cuales eran las herramientas que le permitían crear.

En la Bauhaus se practicaban estudios intensivos para descubrir esa gramática de configuración; a fin de proporcionar a los estudiantes un saber objetivo acerca de hechos ópticos como: proporción, ilusión, óptica y color.

En los trabajos de los talleres se pudo ver la evolución de la forma, desde un expresionismo muy ligado al arte hasta llegar a formas muy simplificadas (I: 12, I: 13, I: 14, I: 15, I: 16, I: 17, I: 18), resultados de un estudio funcional y de una nueva estética moderna.

En un principio existió un total rechazo a la parte formal que pensaban conducían a un manierismo y no a lo que pensaban debía ser: un resultado de un análisis racional y lógico.

Después de tanto debate con los artistas se llegó a un acuerdo entre función y forma, la función estaba ligada principalmente a las necesidades materiales; pero la satisfacción de las necesidades espirituales no siempre podía cumplirlas la función. Es así como su postulado sobre la estética en el ahorro y en la perfección funcional era una verdad a medias, también la perfección en la proporción de formas formaba parte del concepto de estética.



I 12: Marcel Breuer, Las diferentes etapas de las sillas de Breuer en la Bauhaus, 1921-1925. Wingler Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933*, 1980. Pág. 418.

I 13: Johannes Driesch, Vajilla, 1922.
Wingler Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933*, 1980. Pág. 418.

I 14: Theodor Bogler, Vajilla, 1923. Wingler Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933*, 1980. Pág. 334.

I 15: Autor desconocido, Jarras, 1921.
Fiedler Jeannine, *Bauhaus*, 2006. Pág. 429.

I 16: Marianne Brandt, Servicio de té y café, 1924. Fiedler Jeannine, *Bauhaus*, 2006. Pág. 432.

I 17: Hedwig Jungnik, Gobelino, 1921.
Wingler Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933*, 1980. Pág. 343.

I 18: Lis Beyer, Alfombra, Año desconocido. Wingler Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933*, 1980. Pág. 454.



I: 13



I: 14



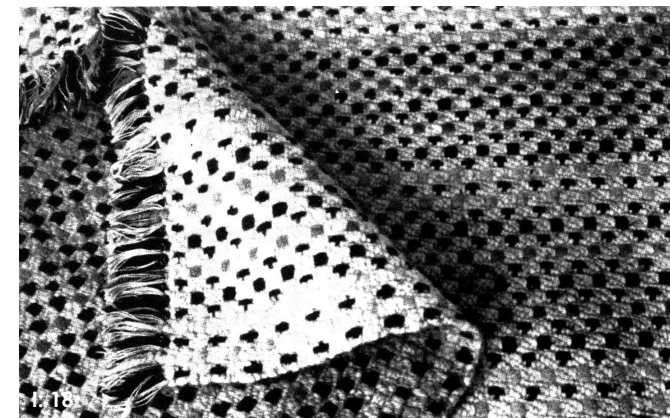
I: 15



I: 16



I: 17



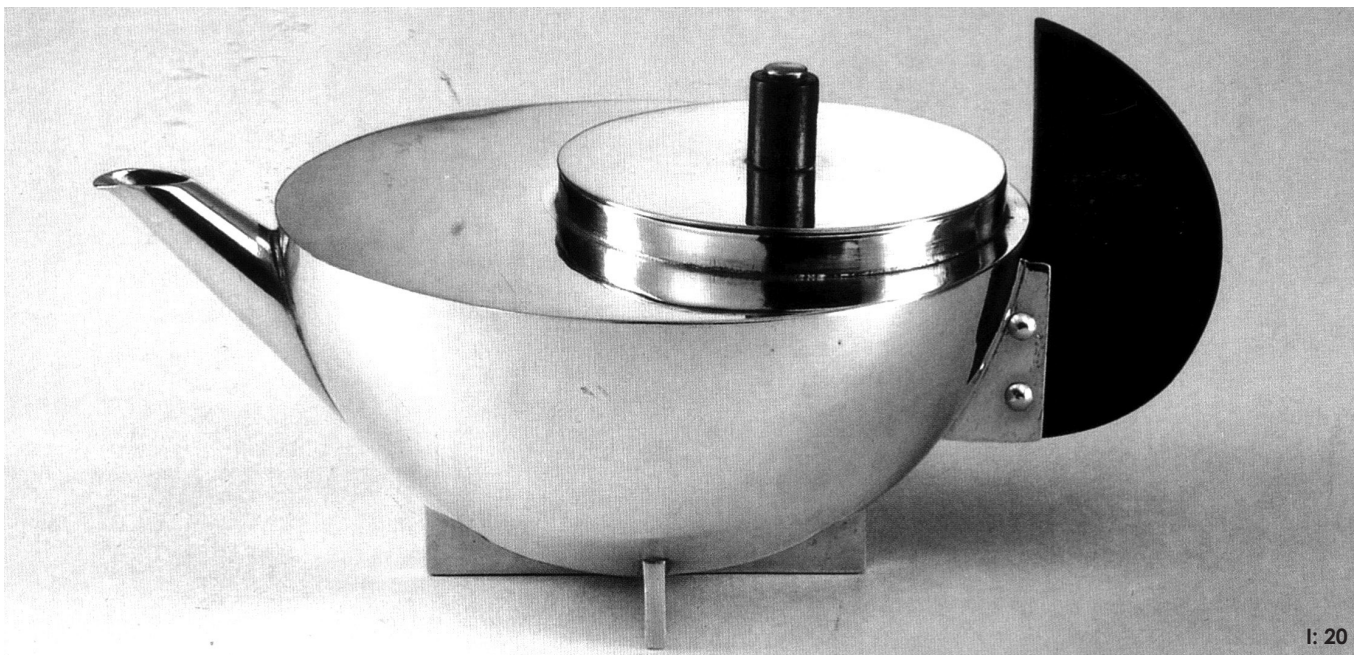
I: 18



I: 19

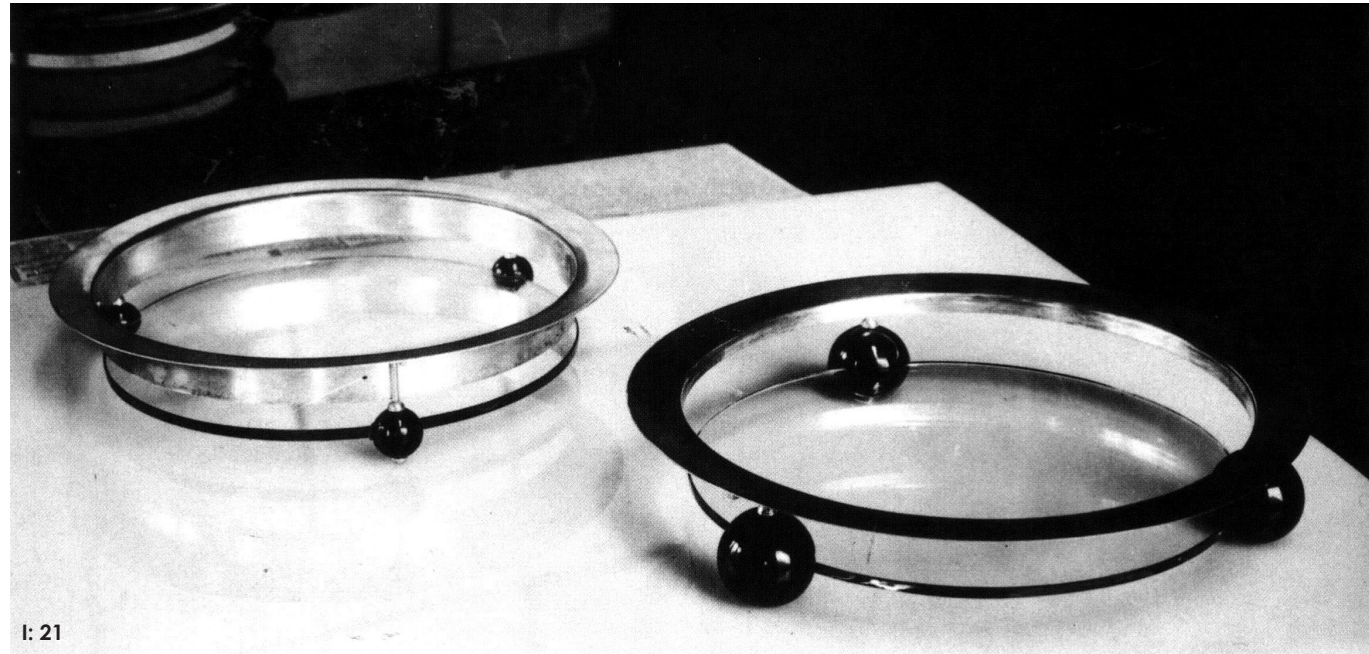
I 19: Varios autores, Juego para preparar te, 1924. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 431.

I 20: Marianne Brandt, Tetera, 1924. Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 76.



I: 20

I 21: Josef Albers, Fruteros, 1924. Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 78.



En el taller de metalurgia se dio un drástico cambio desde las primeras formas hasta las últimas producidas en la escuela. En los primeros resultados se observó que los ideales de la escuela no se estaban cumpliendo. Aun se seguía imitando a los maestros artesanos con complicadas y bellas formas. Pero, de a poco, el ideal de funcionalidad y de llegar a las formas elementales se vio plasmado en ejemplos que sin duda se convirtieron en hitos; llegando en algunos casos, a ser comprados por fábricas para ser producidos industrialmente. (I: 19, I: 20, I: 21)

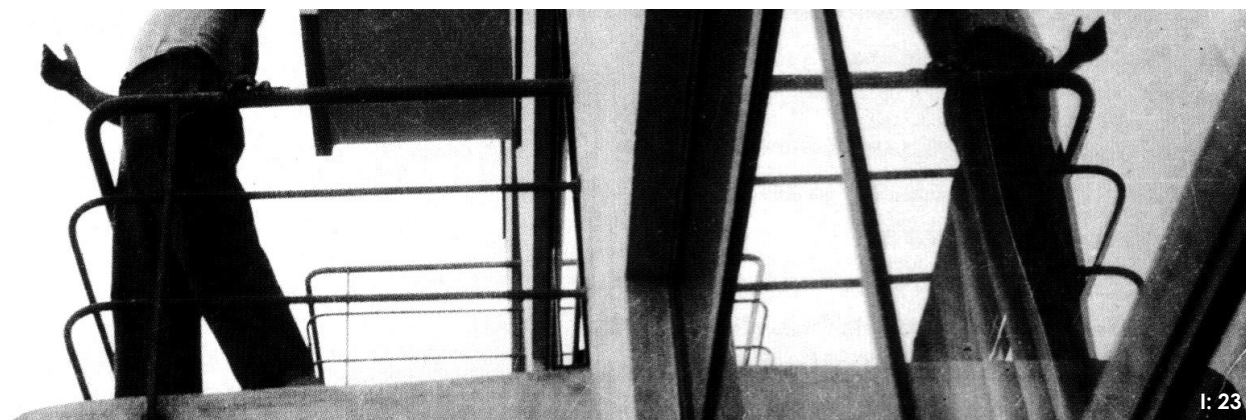
El análisis de los procesos vitales permitía tal abstracción formal. Si se pensaba en la forma de almacenar y consumir la bebida, se regresaba a las formas más primitivas de consumo: las manos ahuecadas en forma de receptáculos abiertos. Este tipo de análisis permitió reconocer que las formas complicadas que hasta ese momento se habían diseñado para comer y beber eran simplemente aberraciones formales que se habían alejado en mucho de su forma natural.

El trabajo de la Bauhaus fue criticado muchas veces como formalista. Todos sabían que la ofensa más grande para esta escuela sería que se la tildara de eso. Cuando había pasado tantos años de investigación que la llevaron a la renuncia de ornamentos que la condujeron a formas más funcionales: simples y sencillas.



I 22: Moses Bähler, Autoretrato de Moses Bähler, 1921. Fiedler Jeannine, *Bauhaus*, 2006. Pág. 152.

I 23: Marianne Brandt, Estudiante en un balcón de la Casa Preller, 1929. Fiedler Jeannine, *Bauhaus*, 2006. Pág. 8.



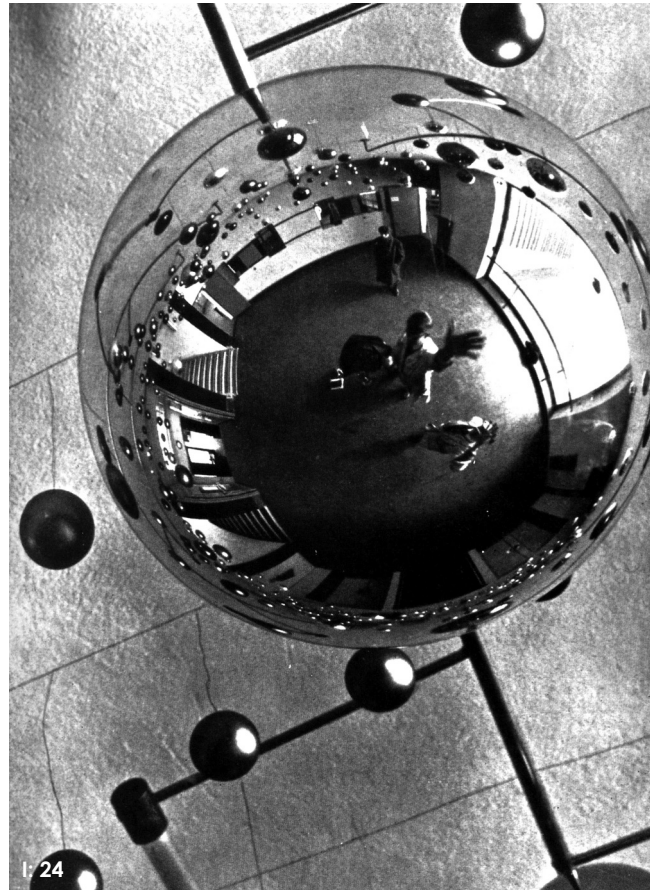
El debate más fuerte dentro de la escuela fue el de la criminalización de los ornamentos y el elogio a los productos geometrizados; todo aquello que se alejara de la tradición era considerado para un análisis y todo lo contrario rechazado y juzgado.

Se señalaba por cualidad a todo aquello que no resultaba pretencioso formalmente, aquello que no jugaba con los distintos estilos y sus ornamentos respectivos que se degeneraban cada vez más hasta convertirse en objetos ilegibles y privilegios de la clase burguesa.

En el taller de fotografía se experimentó con la composición de forma (I: 22, I: 23), la fotografía había sido vista como un medio para representar la realidad de los objetos cotidianos, pero en la Bauhaus iba mucho más allá: se quería representar un nuevo mundo a partir del espíritu de la técnica.

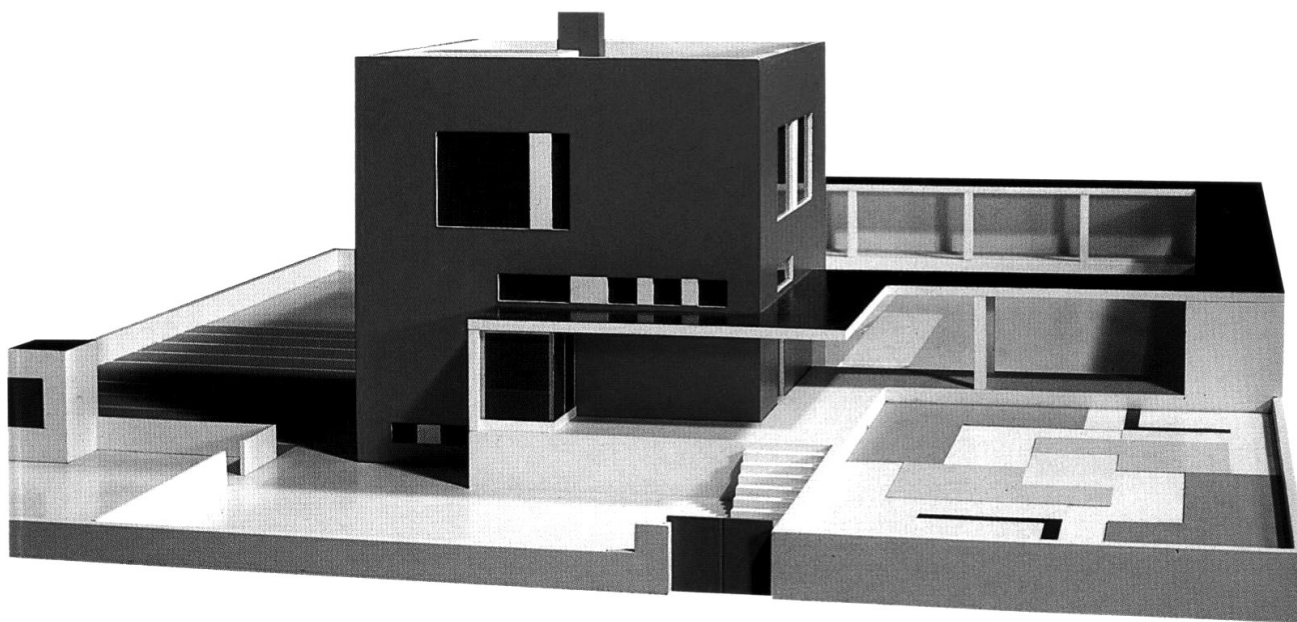
I 24: Walter Funkat, Autoretrato de Walter Funkat, 1929. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág.157.

I 25: Willy Hauswald, Retrato y Bauhaus, 1930. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág.154.



La fotografía era relativamente nueva, así que también se presto para los debates dentro de la escuela; todos los estudiantes estaban interesados en aprender las técnicas y muchos otros en apelar al empirismo; este último como siempre dio los mejores resultados al sorprender al mundo con creaciones realmente innovadoras como los autorretratos, collages y montajes para expresar ideas muchos más profundas que el registro de hechos y actividades. La cámara fotográfica reproducía imágenes con deformaciones reducciones y otros elementos que le permitían al autor ser el creador de su propia obra, el captar una imagen creada por el mismo para someterla a las distintas interpretaciones lo acercaba aun más al arte como a la pintura. (I: 24, I: 25)

La fotografía estaba más próxima a configurar el lenguaje visual de los tiempos modernos, esta nueva dimensión visual era la mejor expresión de una época industrial.



I: 26

I 26: Farkas Molnár, El cubo rojo, 1923.
Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 558.

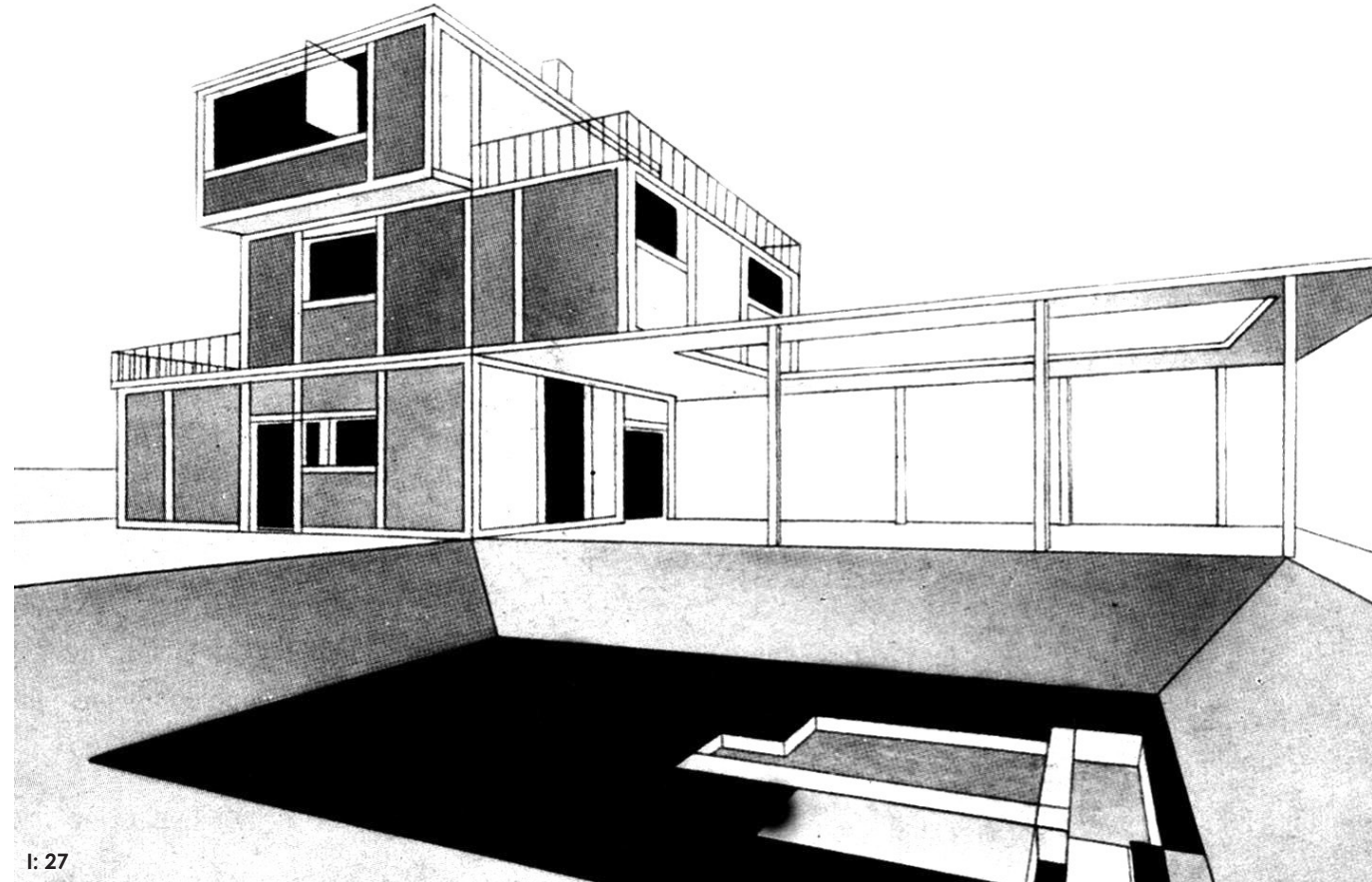
Se realizó una serie de experimentos puramente formales (I: 26, I: 27), composiciones arquitectónicas sin plantas. El motivo generalmente fue la vivienda.

Estos ejercicios correspondían a prácticas que querían acercarse a la arquitectura desde un punto de vista formal, al estilo Bauhaus.

Muchos estudiantes tuvieron la inquietud de adentrarse en la arquitectura, especialmente porque no era una materia aun estable en la Bauhaus; por esto se adelantaron y concibieron proyectos al igual que sus composiciones tridimensionales.

Se apeló claramente a la máxima simplicidad, al sentido práctico, a la expresión de la técnica en la forma y a la consideración de los métodos de producción moderna en el área de la construcción.

I 27: Farkas Molnár, Proyecto de vivienda con una técnica de armazones, 1923. Wingler Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933*, 1980. Pág. 385.



I: 27

Los estudiantes mostraban un interés por los problemas arquitectónicos de la sociedad, generalmente se dirigían a Gropius y a sus colaboradores para consejos en sus primeros experimentos arquitectónicos.

En la escuela se realizaron una serie de debates sobre los resultados de los primeros ejercicios que habían realizado por iniciativa propia algunos estudiantes, criticando que al no tener establecida una sección de arquitectura, los primeros estudiantes se vieron fuertemente influenciados por De Stijl y por otros movimientos de la época.

Aunque estéticamente los resultados eran buenos, rápidamente se exigió mayor responsabilidad funcional en estos. Los estudiantes no podían seguir pensando que la arquitectura era semejante a sus composiciones tridimensionales; esta exigía muchas cosas y era más compleja.

El nuevo edificio de la Bauhaus, fue un claro ejemplo de cómo se manejaba el aspecto formal desde el traslado de la escuela a Dessau, atrás quedarían todas las sombras del expresionismo que marcaron los primeros años y que ensombrecieron en cierta forma los postulados modernos con los que había nacido la escuela.

Las circunstancias de la construcción del edificio permitieron mediante un programa espacial y funcional construir unas instalaciones relativamente grandes. Esto resultó mucho más fácil ya que el edificio no tenía restricciones por la ausencia de edificios próximos.

Una nueva arquitectura se trazó, con un lenguaje de formas que mostraban una disposición clara y bien meditada. Los contrastes entre líneas verticales y horizontales le dieron fuerza, presencia y unidad a todo el conjunto.

Una serie de cuerpos constructivos rectangulares se combinaron de forma dinámica y armónica.

Cada edificio presentaba una fisonomía específica, con gran variedad de superficies decoradas, fachadas agujereadas e hileras de ventanas, si bien el rasgo dominante fue la amplia zona de talleres visible desde la calle, todo el conjunto logró formar una unidad.

El muro de vidrio del ala de talleres, donde se encontraba el nombre de la escuela era engorroso desde el punto de vista técnico y ecológico, pero se convirtió en la posteridad en el símbolo de la comunidad de la Bauhaus.



I 28: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, La Bauhaus en Dessau, 1926. Rudivan Cattani, <http://enbusquedadelamodernablogspot.com>, 2010.

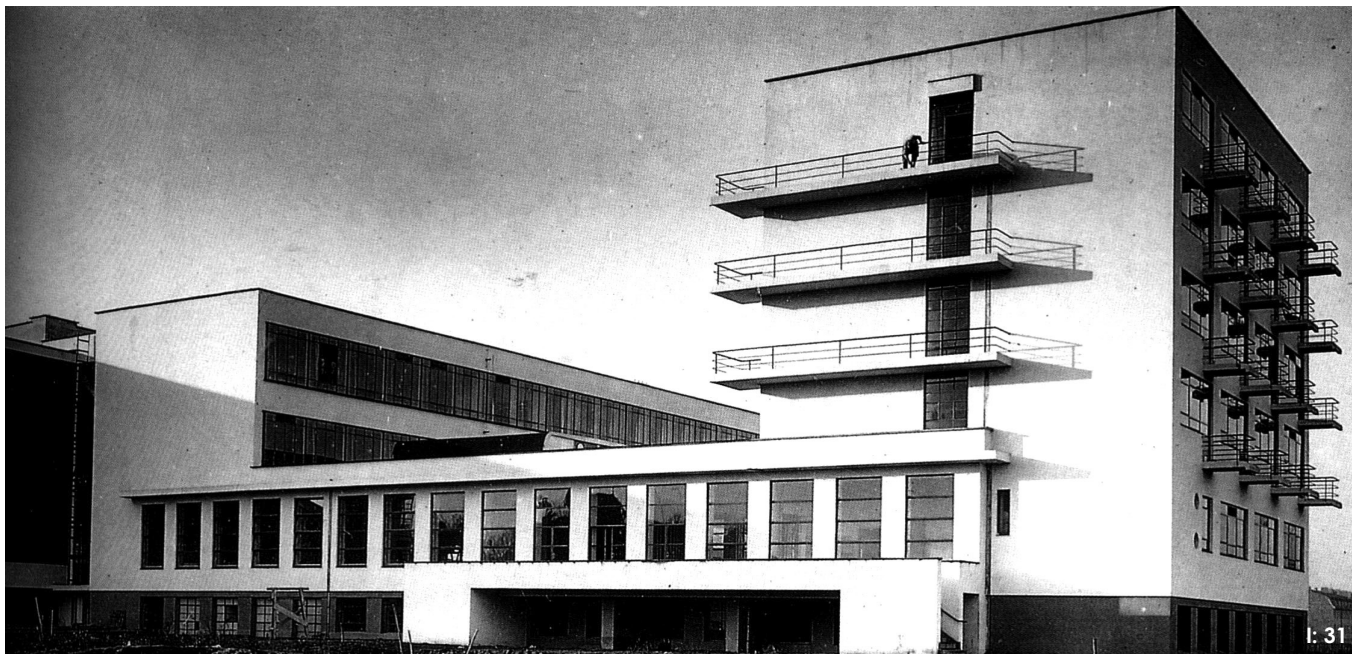
I 29: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, La Bauhaus en Dessau: Casa Preller, 1926. *Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933, 1980. Pág. 397.*





I 30: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, La Bauhaus en Dessau, 1926. *Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 195.*

I 31: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, La Bauhaus en Dessau, 1926. *Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 123.*



I 31

I 32: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Las casas de los maestros, 1926. Rudivan Cattani, <http://enbusquedadelafarmamoderna.blogspot.com>, 2010.



Las casas de los maestros fueron volúmenes constructivos que superaron las limitaciones impuestas por los cuerpos cúbicos, que en un principio rigieron la Bauhaus.

La disposición de la planta: más generosa y dinámica permitió que la composición sea mucho más armónica; se destacó más los volúmenes al pintarlos de blanco, enmarcando las franjas de ventanas que se dispusieron rítmicamente y con balaustradas sencillas.

Las casas poseían unas terrazas espaciosas que complementaban los espacios interiores y que junto a los tejados planos conformaban una unidad armónica.

Algo innovador y que llamó mucho la atención fue que a pesar de que las casas son iguales se realizó una composición especular, girando 90 grados una de otra, lo que permitió evitar la monotonía, y que el conjunto sea mucho más agradable.

La forma aunque siempre regida por la funcionalidad fue muy importante en la escuela, y es que el lenguaje con el que se quería representar al nuevo hombre y a la nueva arquitectura era algo que se venía pensando muchos años atrás al nacimiento de la escuela.

FORMA

1_ ESTUDIO DE LAS FORMAS ELEMENTALES

El papel de la forma dentro de la Bauhaus fue muy cuestionado; las formas elementales: cuadrado, círculo y triángulo fueron estudiados a profundidad y dignos de debates dentro de la escuela convirtiéndose en muchos casos en temas de composición.

Por su simplicidad se las concebía casi perfectas; ideales de abstracción en lo que a forma se refiere por lo que se le adjudicaron propiedades y características psicológicas y espaciales.

2_ ANÁLISIS GRAFICO – GEOMÉTRICO - CONSTRUCTIVO

Realizar estos tipos de ejercicios en la Bauhaus se pensaba ejercitaba el nivel de abstracción del alumno en lo que a formas se refiere.

Estudiar la composición era muy importante porque mediante este método se podía aprender sobre cualidades estéticas como proporción, armonía, tensiones y configuración espacial.

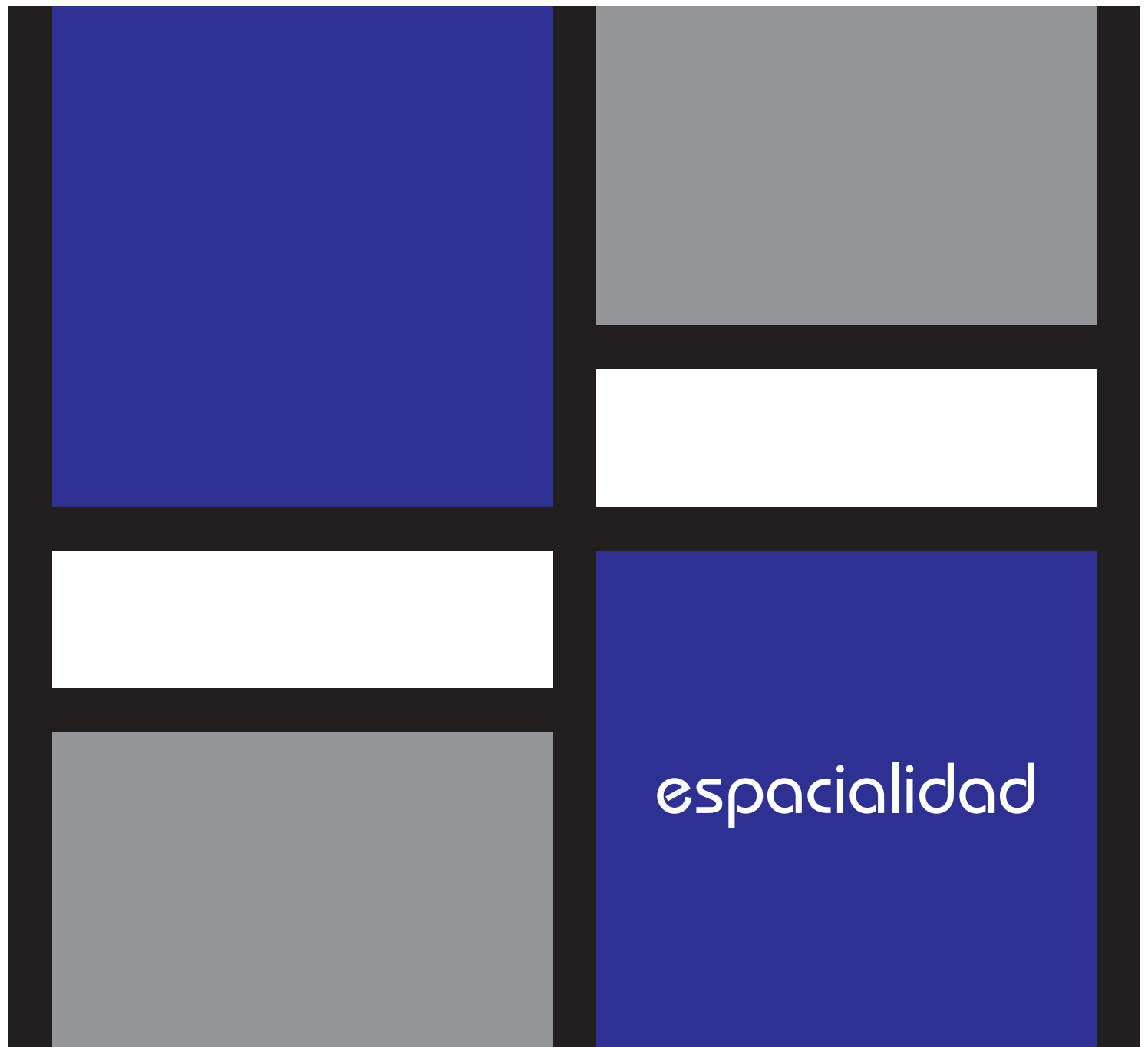
3_ SIMPLIFICACIÓN: LA FORMA FUNCIONAL

Los dos estudios anteriores estaban enfocados en adiestrar formalmente al alumno, que ahora podía ver en la simplificación belleza.

La forma debía corresponder a su función y por nada podía pasar como un capricho de su autor, todo debía estar justificado en torno a su función y al hombre.

Es verdad que a pesar de que las críticas formales afectarían mucho a los miembros de la Bauhaus, fue un tema importante dentro de la escuela, tanto en el curso preliminar donde formó parte de la teoría de la creación: teoría de la forma; como en los talleres donde se experimentó en cada uno de los elementos que iban en esa búsqueda del nuevo arte y la nueva arquitectura.

Es imposible que esta escuela se haya librado del estigma de convertirse en estilo, porque todos los alumnos y maestros lo querían o no, mediante sus trabajos de simplificación en la forma, conformaron un nuevo diseño que sería en parte base de la modernidad.



espacialidad

I 1: Erich Consemuller, Interior de un salón de una vivienda privada de la colonia Dessau-Torten, 1926. Fiedler Jeannine, *Bauhaus*, 2006. Pág. 409.

I 2: Lucia Moholy, Sala de estar de la casa del maestro László Moholy-Nagy, 1928. Droste Magdalena, *Bauhaus*, 2006. Pág. 56.



I: 1



I: 2

En la Bauhaus, se trabajó sobre la espacialidad incluso antes de realizar los primeros trabajos en arquitectura, como los primeros productos de los talleres eran para el uso interno de las viviendas, se comenzó a realizar dibujos para representar posibles disposiciones y la mejor forma de uso.

Gropius dictó desde 1922 una conferencia que se llamaba "Distribución espacial" donde se regresaba a la construcción con las formas fundamentales y haciendo un fuerte énfasis en que la composición sigue determinadas normas.

Gropius decía que para encontrar las reglas de la composición espacial se tenía que acudir a la intuición, a las matemáticas y a las regularidades reales y trascendentes; todo esto en un continuo intercambio entre cosmos e individuo.

Dado el reducido espacio de las viviendas, como el de la Colonia Törten (I: 1) se produjeron los primeros experimentos del manejo del espacio desde una nueva perspectiva, muy diferente a la tradicional, donde la mayor parte del trabajo consistía en la decoración de grandes espacios. Se intentó amueblar con módulos flexibles (I: 2), que pueden cambiar de posición, apilarse y abrir el espacio en caso de ser necesario.

Así podemos evaluar que el primer cambio en la espacialidad estaría regido por el cambio de dimensiones de la vivienda y por la nueva necesidad de flexibilidad en los espacios, ya que en esta reducción del tamaño se eliminaron ciertas habitaciones que eran para actividades muy específicas y demandaban mucho más espacio.



I: 3

I 3: Marcel Breuer, Decoración del salón de Erwin Piscator, 1927. Fiedler Jeannine, *Bauhaus*, 2006. Pág. 326.



I: 4

I 4: Walter Gropius, Salón de la casa Gropius, 1927. Fiedler Jeannine, *Bauhaus*, 2006. Pág. 409.

I 5: Walter Gropius y Breuer, Sala de estar de la casa piloto 16, 1927. Droste Magdalena, Bauhaus, 2006. Pág. 57.



espacialidad

Al hablar de espacialidad interior, nos referimos a aquello que se conforma dentro del espacio y que tiene sus características propias, dictadas por la obra arquitectónica general y por la intervención decorativa interna; por esto no podemos dudar que la espacialidad esta íntimamente ligada al diseño interior, que aunque ese momento no se conocía, nacería dentro de la escuela.

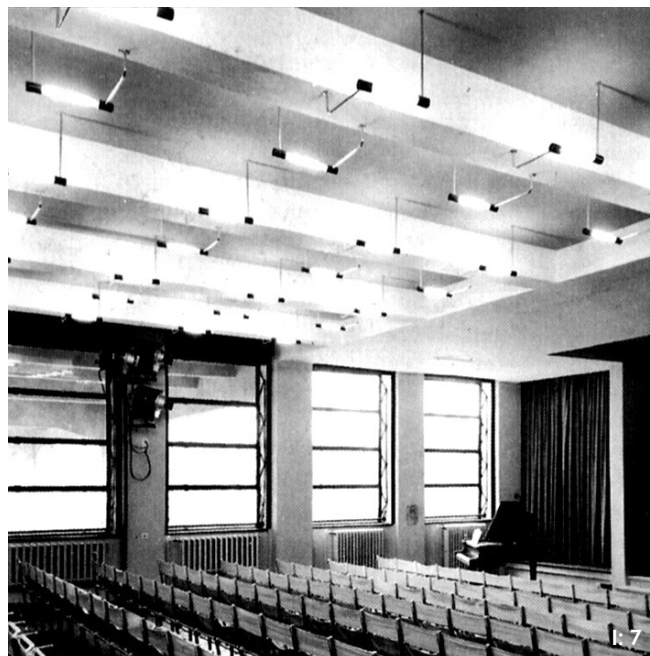
Desde los talleres de mobiliario y metal comenzaron a equiparse los interiores de las primeras obras arquitectónicas de la escuela. Las casas de los maestros y el nuevo edificio de la Bauhaus serian referencias dentro de la historia en la conformación de esta nueva forma de vivir.

Se crearon espacios equipados con pocos muebles, pero escogiendo cada uno, como una pieza muy importante dentro del conjunto, sin duda los muebles de tubo de acero de Breuer aportaron mucho ya que se tenía una línea conformada por varios tipos que combinaban entre sí.

Se trataba de buscar un equilibrio en el espacio, sin descuidar su practicidad y funcionalidad, al igual que en la concepción espacial general de la obra arquitectónica que quería conformar un todo; se procedía a trabajar con líneas simples que definan y resalten su función. Los espacios interiores ya no serian los mismos, ahora no se trataba de una tarea decorativa sino de una continua fidelidad al diseño de la obra y a no desequilibrar la armonía del conjunto.



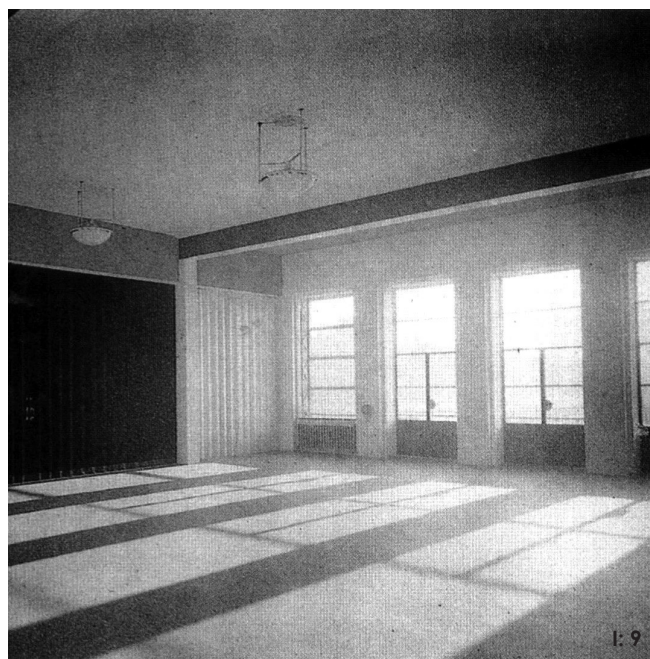
I: 6



I: 7



I: 8



I: 9

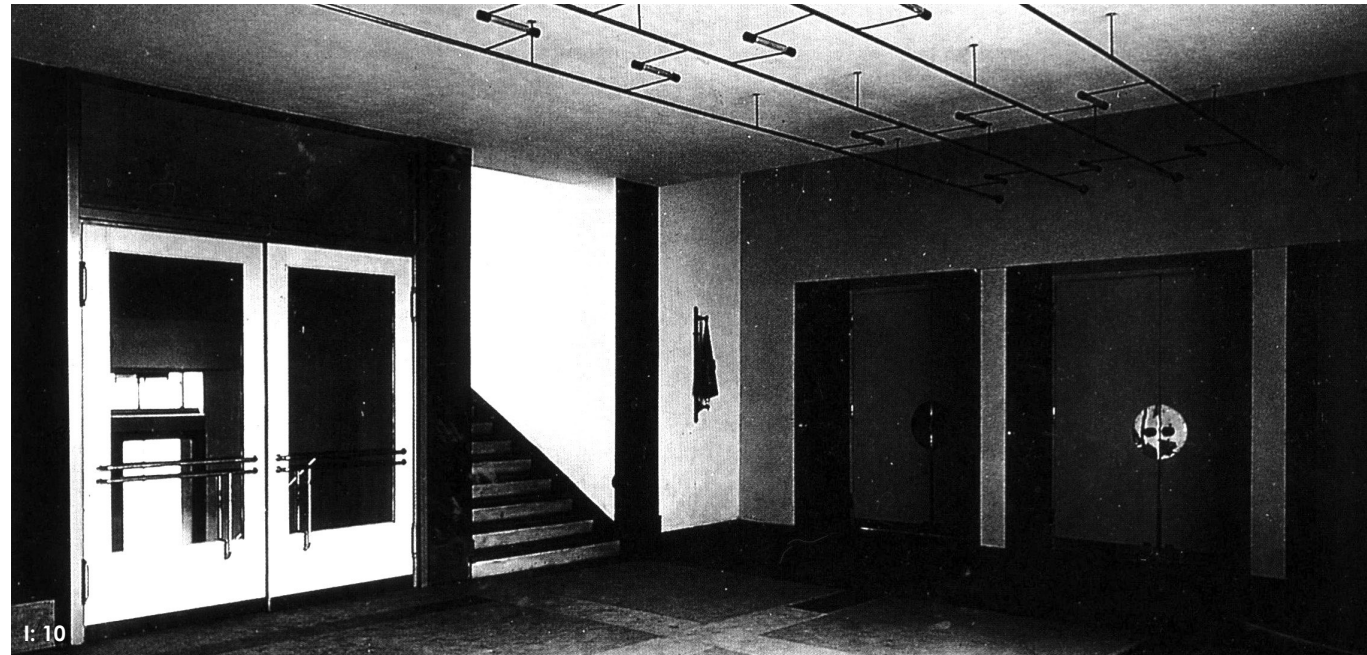
I 6: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Vestíbulo de entrada a la Bauhaus, Año desconocido. Wingler Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933*, 1980. Pág. 398.

I 7: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Vista interior del aula magna, Año desconocido. Whitford Frank, *La Bauhaus*, 1991. Pág. 160.

I 8: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Vista interior de un vestíbulo y las escaleras, Año desconocido. Droste Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, 2006. Pág. 124.

I 9: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Comedor escolar de la Bauhaus, Año desconocido. Droste Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, 2006. Pág. 125.

I 10: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Vestíbulo de entrada al aula magna, Año desconocido. Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 124.



espacialidad

En el edificio de la Bauhaus que fue de cierta forma un experimento trato de aplicar los conceptos de una nueva percepción espacial propagada, que reflejara el movimiento y la circulación de ese tiempo, algo liviano que pareciese que volara.

Los interiores (I: 6, I: 7, I: 8, I: 9, I: 10, I: 11, I: 12) se desarrollaron de una forma muy simple pero con una carga expresiva muy fuerte, el espacio estaba muy bien definido ya sea por sus elementos constructivos como vigas columnas o muros, por su mobiliario e incluso por la disposición de sus luminarias.

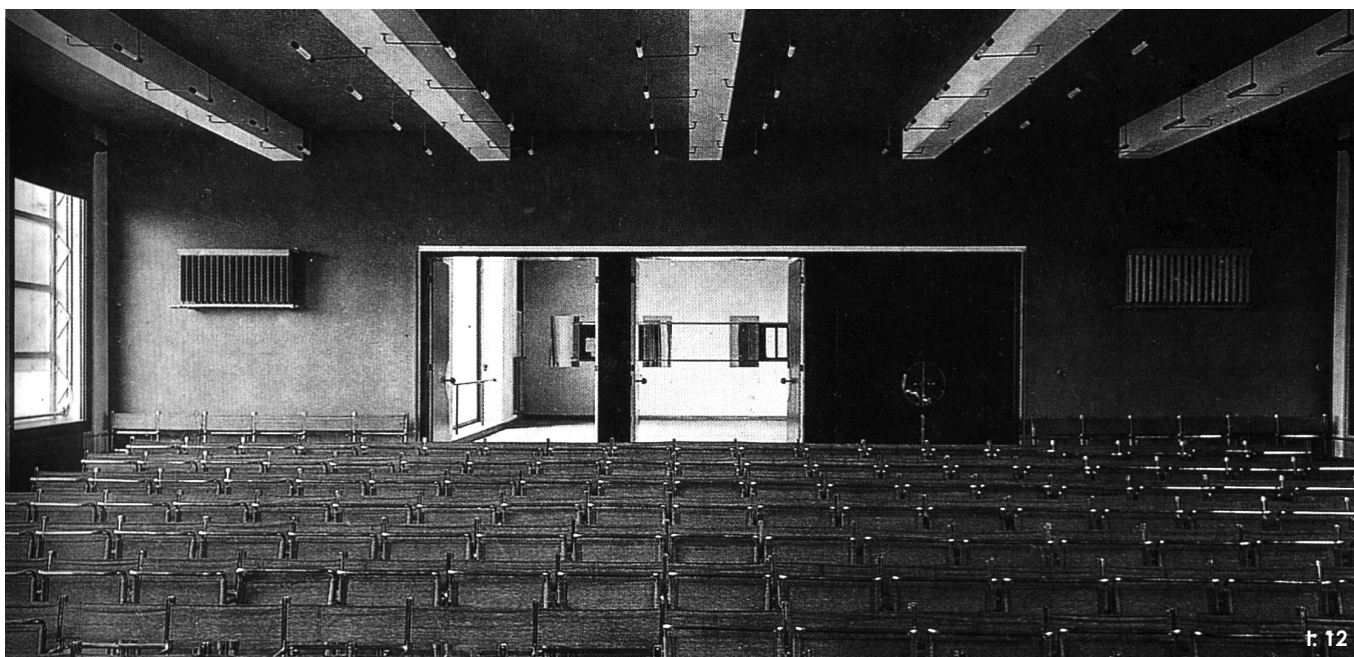
Cada elemento que formaba parte del espacio debía tener un justificativo funcional y no desarmonizar con el conjunto. El espacio tenía cierta fluidez, aunque aun guardaba rigurosidad por su carácter tipológico, de escuela de arte y arquitectura.

Si bien el espacio fue meditado en cada proyecto, aun no había en toda la escuela una idea común que se aplicara en cada uno de los proyectos; en la era de Gropius, la espacialidad aun tenía que ver mucho con la intuición y con los conceptos primarios de proporción y equilibrio que se aplicaban en los talleres con mucho éxito; se exigían espacios limpios de una decoración exagerada y que reflejaran el espíritu de la escuela enfocado hacia simplificación.



I: 11

I 11: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Cantina de la Bauhaus, Año desconocido. *Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933, 1980. Pág. 399.*



I: 12

I 12: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Vista interior del aula magna, Año desconocido. *Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 125.*

I 13: Hannes Meyer y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Escuela de Bernau, 1928. Droste Magdalena, Bauhaus, 2006. Pág. 74.



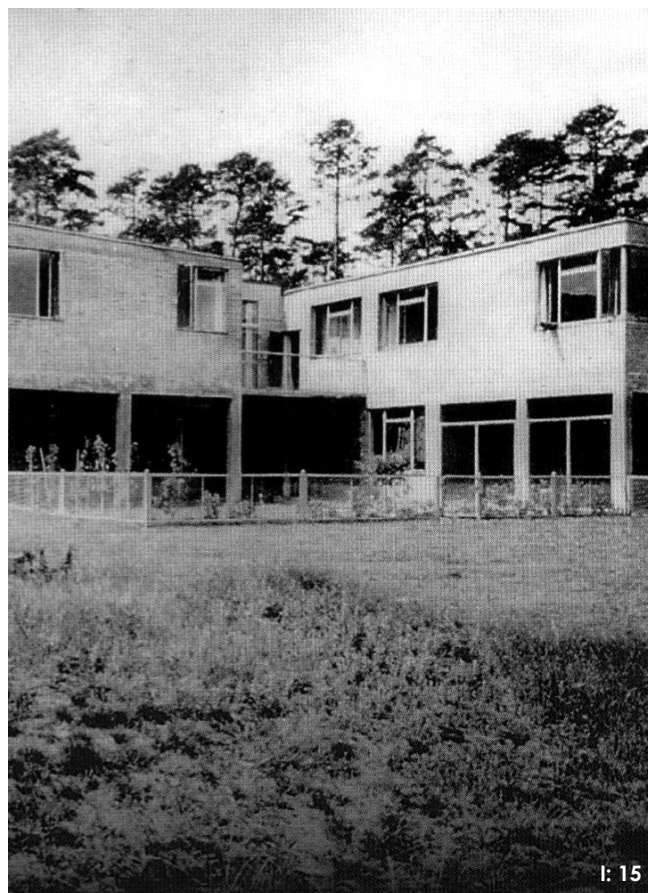
I: 13

espacialidad

163



I: 14



I: 15

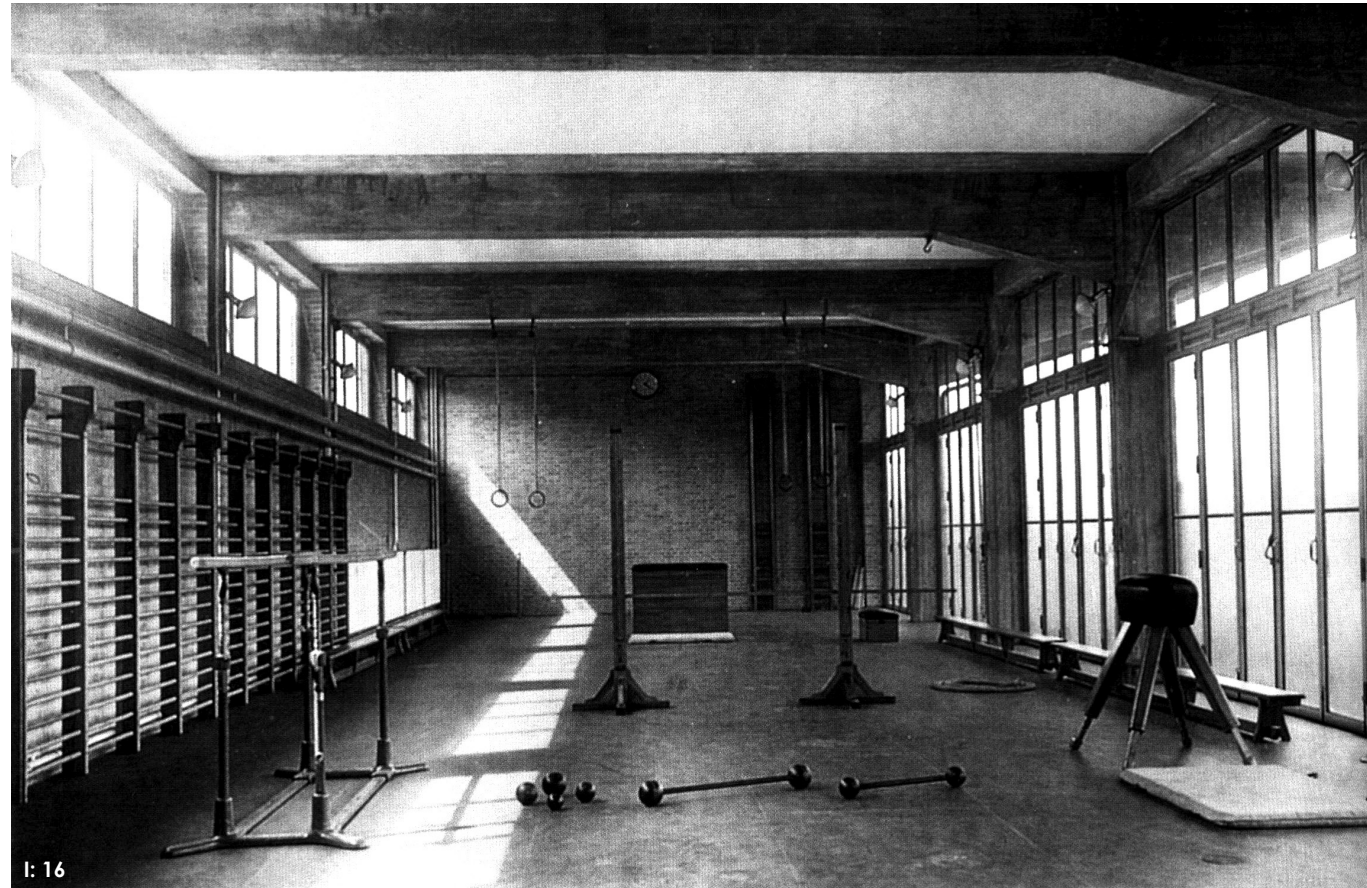
I 14: Hannes Meyer y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Patio de la Escuela de Bernau, 1928. *Droste Magdalena, Bauhaus, 2006. Pág. 76.*

I 15: Hannes Meyer y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Casas de los profesores de la Escuela de Bernau, 1928. *Droste Magdalena, Bauhaus, 2006. Pág. 76.*

En la era de Hannes Meyer, al fin se estableció una sección de arquitectura, aunque como se sabe, la orientación de la arquitectura en esta etapa desplazaba el aspecto formal y artístico; así la parte espacial también cambiaba drásticamente, ahora estaría regulada estrictamente por el aspecto funcional y económico. Esta enseñanza de una arquitectura mucho más metódica llevaría a determinar en planta muchos de los aspectos que conforman el espacio. Se aseguraba un buen asoleamiento, una buena ventilación y la reducción en lo posible de perturbaciones externas. Es decir resolver espacialmente todas las necesidades vitales y de confort para el nuevo hombre.

La vivienda y los espacios mínimos fueron muy estudiados, por lo que podríamos hablar en este aspecto de una espacialidad funcional que contribuyó mucho para que en el futuro los alumnos realizaran diseños más rigurosos, pasando a segundo plano los ejercicios netamente formales.

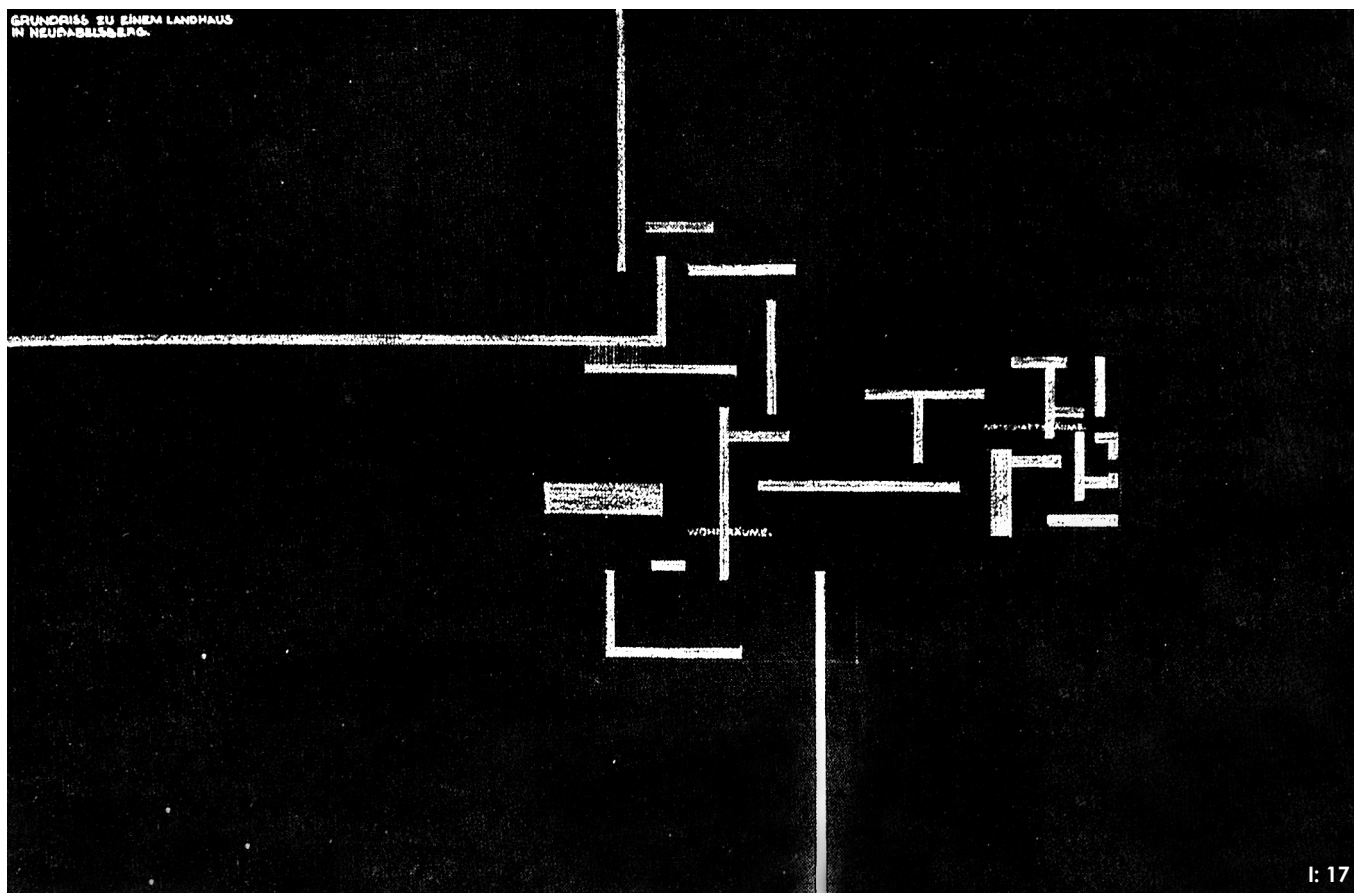
I 16: Hannes Meyer y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Gimnasio de la Escuela de Bernau, 1928. *Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 194.*



I: 16

Según las ideas de Meyer, en gran parte influenciadas por un socialismo izquierdista, el tema de la intuición quedaba totalmente desplazado en la construcción, al considerarlo relacionado directamente con las artes. Para él, solo la sistematización en la construcción podía dar los mejores y los más óptimos resultados. Meyer ansiaba que la escuela superara la etapa creadora de un estilo y se centrara más en la naturaleza misma de su función; por ello las condiciones espaciales con las que se trabajara desencadenarían de motivos sociales y el pueblo.

El espacio arquitectónico estaba determinado por cálculos, basados en una lógica científica propuesta por él y por los propios estudiantes que analizaban dibujos de planos para comprender, analizar, interpretar y finalmente trasladar a la construcción todos los conocimientos que se adquieren gracias a estos análisis.



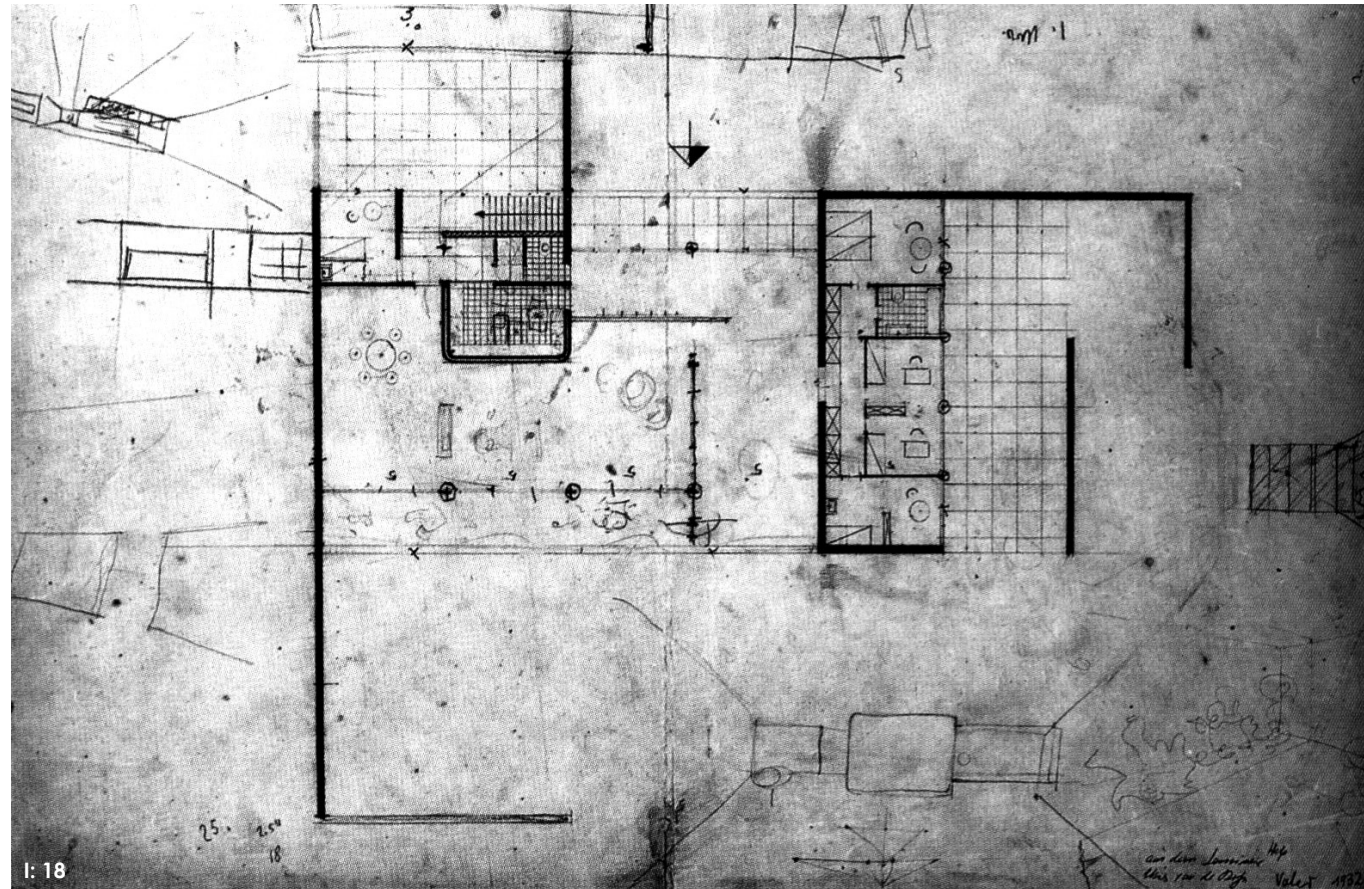
I 17: Mies van der Rohe, Boceto de una casa de campo, 1923. Fiedler Jeannine, *Bauhaus*, 2006. Pág. 216.

Sin duda fue en el periodo de Mies van der Rohe en que se consolidó mucho más la sección de arquitectura y en el que se desarrolló más el tema de espacialidad, para Mies la arquitectura no era ni un problema técnico ni sociología aplicada, sino la plasmación en el espacio de decisiones intelectuales.

Se puede ver directamente sus enseñanzas en la obra que realizó durante los años anteriores y en los que estuvo en la Bauhaus. Mies no enseñaría más a sus alumnos que lo que él practicaba en su ejercicio como arquitecto.

Sus dibujos y planos (**I: 17**) muestran una concepción realmente innovadora en el espacio arquitectónico, que hasta ese momento seguía siendo un poco rígida dentro de la escuela a pesar de haber evolucionado mucho desde la imagen tradicional.

I 18: Mies van der Rohe, Corrección del trabajo de un alumno, 1932. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 216.



Mies libero la arquitectura de la función y diseño la construcción como una obra de arte espacial. Con una configuración ortogonal realizo una concentración y una distensión entre el espacio abierto y cerrado. Sus espacios eran fluidos y de proporciones armónicas. Utilizo materiales nobles en el interior y mobiliario selecto y caro. Sus proyectos sin duda eran un ejemplo a seguir por sus alumnos.

Mies reflexionaba mucho sobre los temas que proponía a sus alumnos, y a la hora de corregir los mismos, utilizaba pocas pero muy meditadas líneas, se puede ver como en estas correcciones (I: 18) Mies dibuja perspectivas de cómo se vería el espacio propuesto o como sería mucho mejor.

Con esta base pedagógica podemos ver como para Mies el tema de espacialidad era supremamente importante en su enseñanza dentro de la escuela.

Mies decía que la arquitectura se puede calcular en un 90%, mientras que el restante 10% había que adivinarlo, sentirlo; aunque no le gustaba hablar de este 10%, ya que era un tema muy polémico y no tenía una respuesta concreta frente a él; lo reconocía como una parte creativa del ser humano indescriptible.

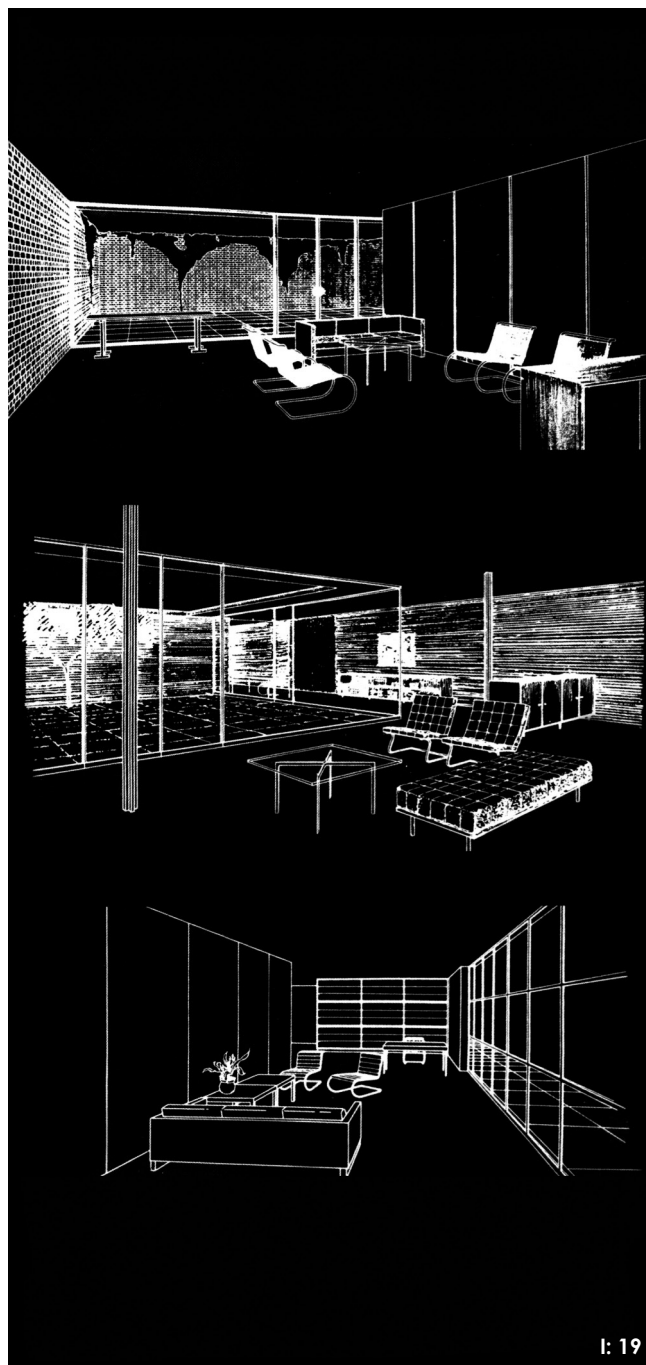
El dictaba un seminario de construcción dentro de la escuela, en el planteaba a sus alumnos el diseño de casas de un solo piso con patio (I: 20, I: 21, I: 22), al igual que muchos de diseños que había realizado el mismo.

El estudiante tenía que resolver el gran problema de espacialidad que proponía Mies: ensamblar el espacio exterior e interior tomando en cuenta las relaciones de toda la casa y las de esta con sus vecinos.

Estos ejercicios clasificaban a las casas en tres tipos (I: 19). Casa A: vivienda con taller, Casa B: vivienda independiente de dos pisos, Casa C: vivienda unifamiliar de un piso.

Las casas se distribuían entre una sala de estar grande, una pequeña cocina y unas mamparas que separaban los espacios. Se tenía que atender a las circunstancias físicas por un lado y la distribución armónica del espacio por otro.

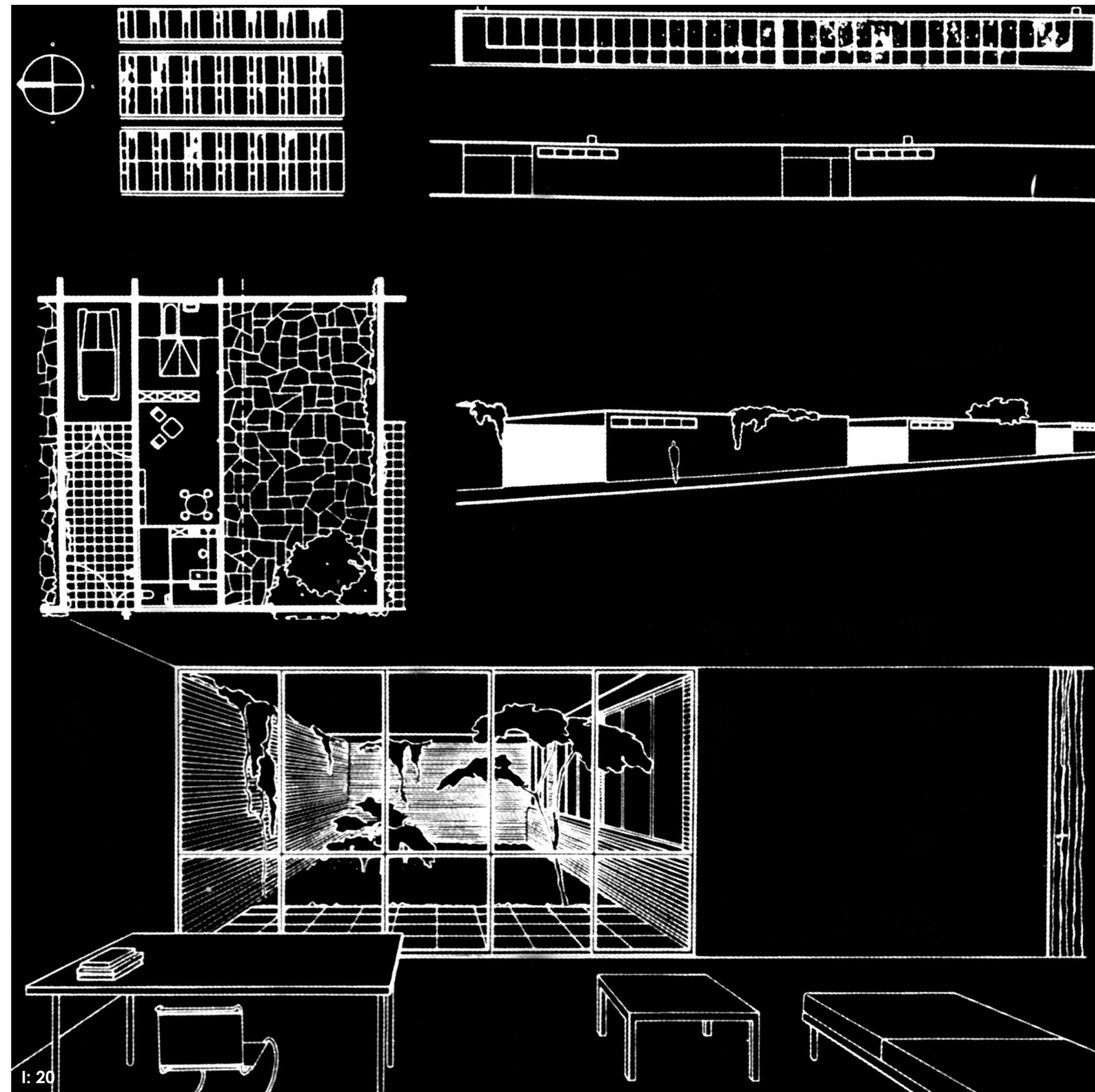
Mies era muy exigente con sus propios en ellos el material la proporción y espacio se fundían armónicamente; esto era una gran tentación para muchos de sus alumnos que dibujaban espacios fluidos a la Mies y dotaban los interiores con sus muebles.



I: 19

I 19: Varios autores, Estudios realizados en el seminario de arquitectura de Mies: casas tipo A, C y B, 1933. Wingler Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933*, 1980. Pág. 519.

I 20: Varios autores, Estudios realizados en el seminario de arquitectura de Mies: casa de una sola planta con patio, 1933. Wingler Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933*, 1980. Pág. 520.

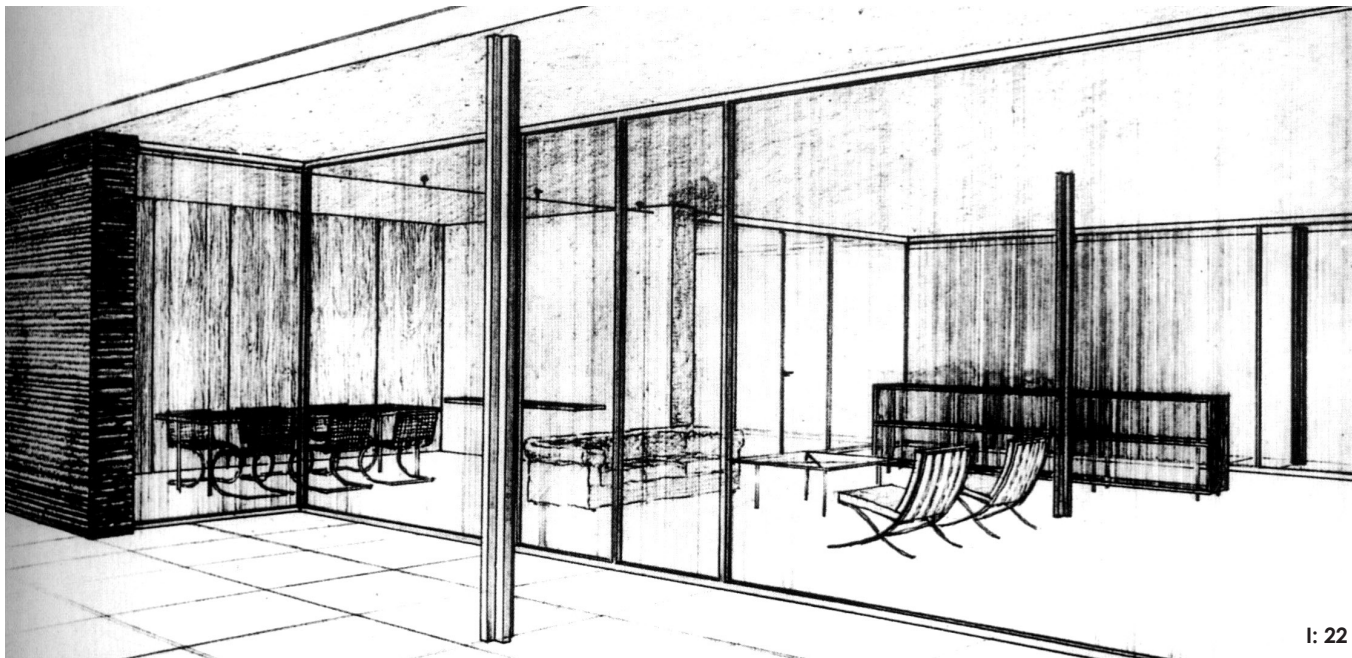




I: 21

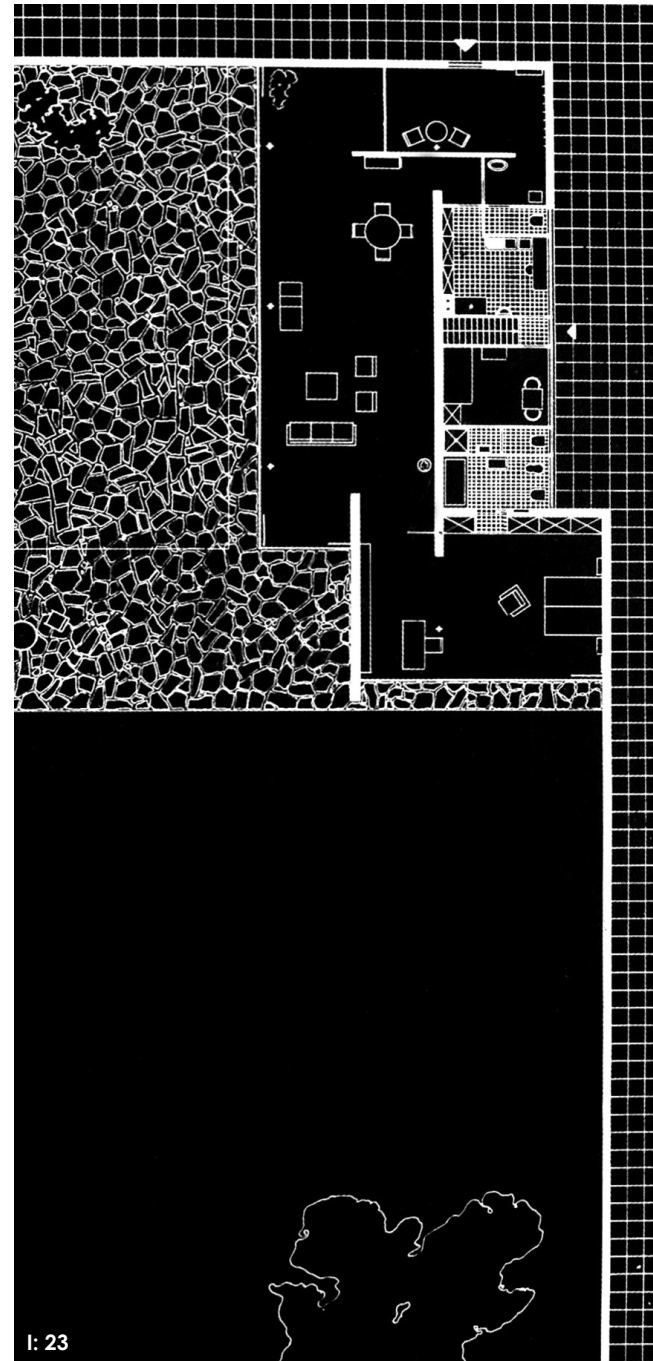
I 21: Gunter Conrad, Planta de una casa con atrio, 1931. *Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 215.*

I 22: Gunter Conrad, Perspectiva del comedor y la sala de estar, vista desde el patio, 1931. *Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 215.*



I: 22

I 23: Howard Dearstyne, Planta de una casa de campo, 1931. Fiedler Jeannine, *Bauhaus*, 2006. Pág. 569.



Se crea así un nuevo concepto del espacio arquitectónico, que a pesar de haber sido pensado por los otros, no fue determinado: la fluidez.

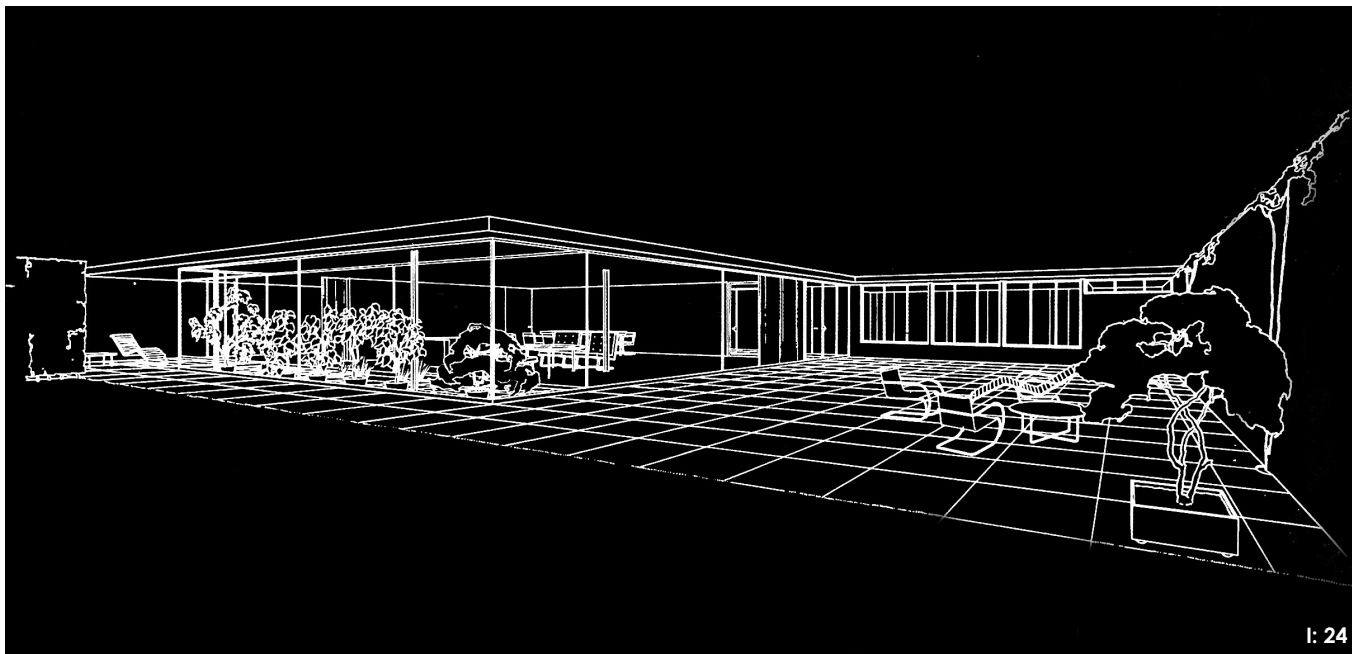
Concepto que en el plano recuerda a la pintura neoplasticista, pero que en la obra construida se manifiesta en una necesidad de vivir la arquitectura en movimiento y no mediante la contemplación estática.

Mies enseñaba que después de solucionar la función venía una tarea mucho más difícil: el espacio y la luz: factores que provocaban en los habitantes, nuevas experiencias estéticas.

Para lograr esto, era central el estudio del diseño a través del dibujo, Mies junto a sus alumnos buscaban intensamente formas ideales en las que exista armonía entre el espacio libre y sus límites.

Se diseñaban plantas libres donde el emplazamiento siempre fuera concebido como un gran terreno libre, donde las plantas podían articularse con el exterior. (I: 23) También realizaban análisis mediante perspectivas (I: 24, I: 25) que permitan comprender como funcionaria espacialmente la vivienda.

Mies fundió la sección de arquitectura con el taller de decoración para hacer patente la unidad de espacio, objeto, material y color; ya que para el todo formaba parte de la configuración del espacio arquitectónico. Desde ese momento, las plantas fueron diseñadas minuciosamente, ya que cada detalle por pequeño que fuera, era muy meditado por los alumnos, todo el conjunto debía ser lo más armónico posible.



I: 24

I 24: Pius Pahl, Casa tipo C, 1932. Fiedler Jeannine, *Bauhaus*, 2006. Pág. 568.

I 25: Pius Pahl, Casa en el lago, 1932. Fiedler Jeannine, *Bauhaus*, 2006. Pág. 568.



I: 25

I 26: Mies van der Rohe, Casa para la exposición de arquitectura en Berlín, 1931. Wingler Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933*, 1980. Pág. 517.



Mies van der Rohe se dedicó principalmente a proyectar casas unifamiliares, en las que se incluía el espacio fluido, incluso en el jardín y patio. El espacio interior traspasaba al espacio abierto del patio rodeado de un muro, y del que solo estaba separado por una pared de vidrio. (I: 28, I: 29)

En sus obras se ve una distribución espacial centrífuga horizontal fue subdividida y articulada por planos y columnas autoestables. En estas obras se veía una gran influencia de Wright pero reinterpretado y la visión y tratamiento metafísico del espacio provenientes del De Stijl. De esta manera Mies establece su visión de la evolución de la tecnología y la arquitectura inseparables de la cultura, la sociedad y la economía como todo un conjunto considerándolo como integral al momento de abordar un problema de diseño y construcción del espacio arquitectónico.

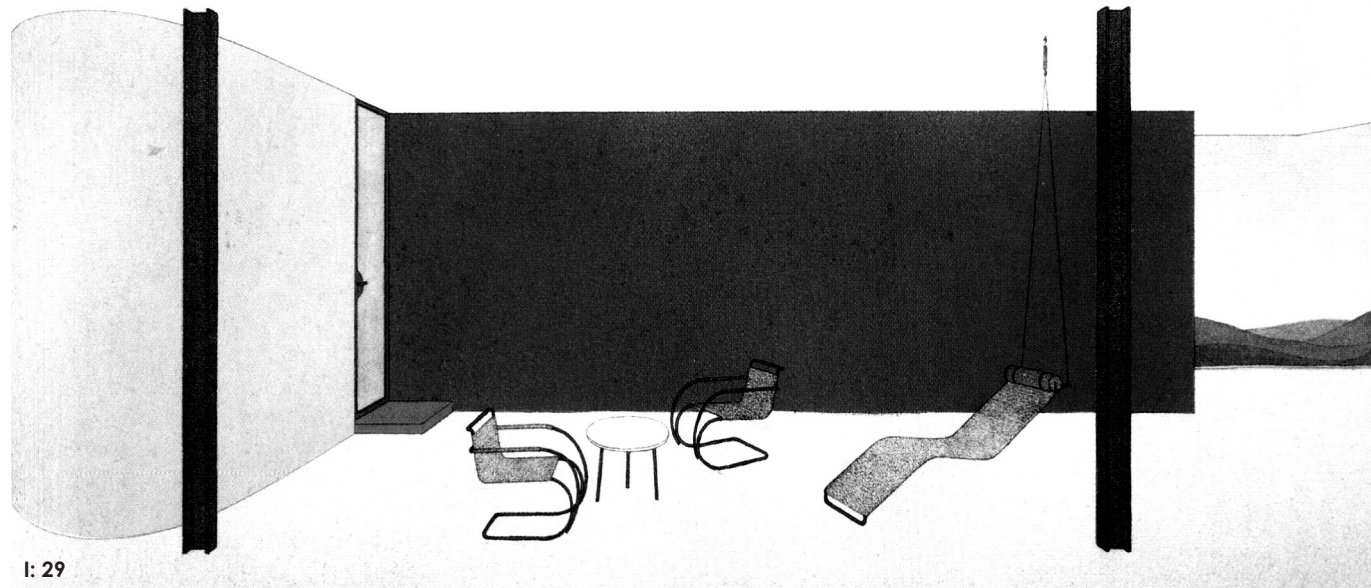
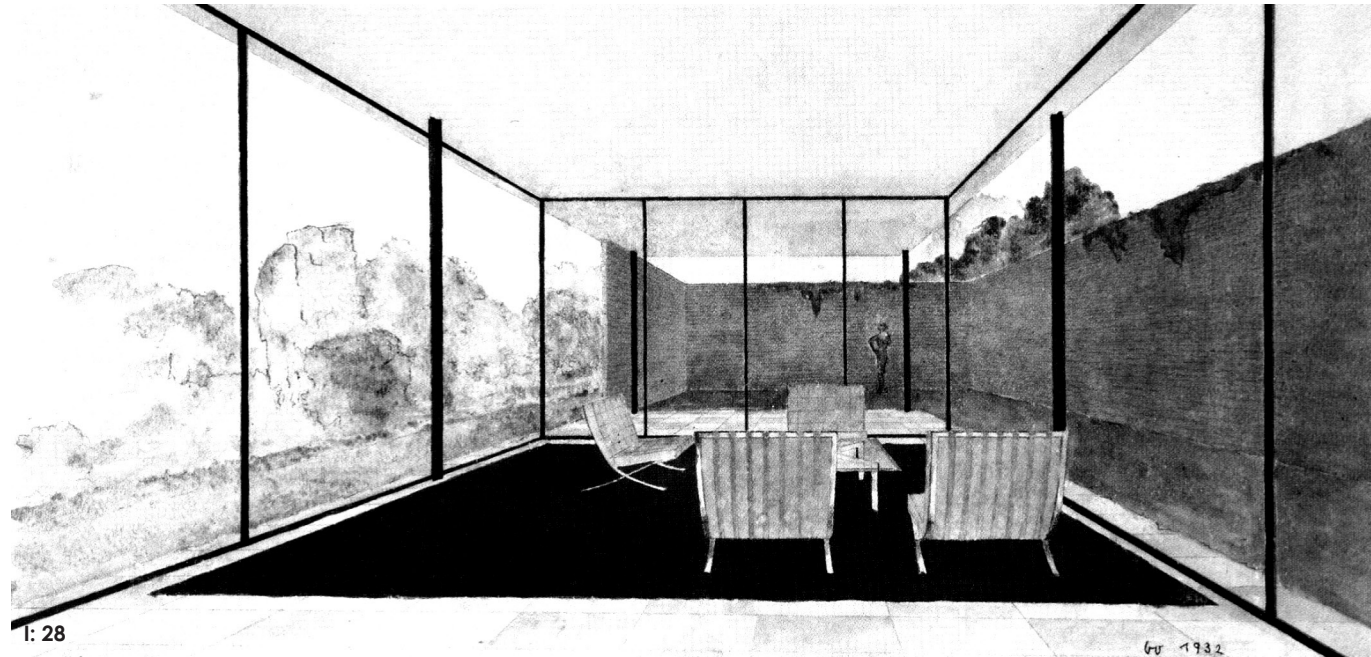
Mies diseñó en secuencia de tres obras maestras que tuvieron influencia directa en su enseñanza dentro de la escuela. Una de las más importantes y reconocidas es el Pabellón del Estado Alemán en la exposición Internacional de Barcelona, en 1929; la Casa Tugendhat en Brno, Checoslovaquia, de 1930; y la casa modelo (I: 26, I: 27) erigida para la exposición de la Construcción en Berlín, en 1931. Las exposiciones fueron el medio de comunicar los cambios continuos en el espacio arquitectónico y los nuevos avances tecnológicos.

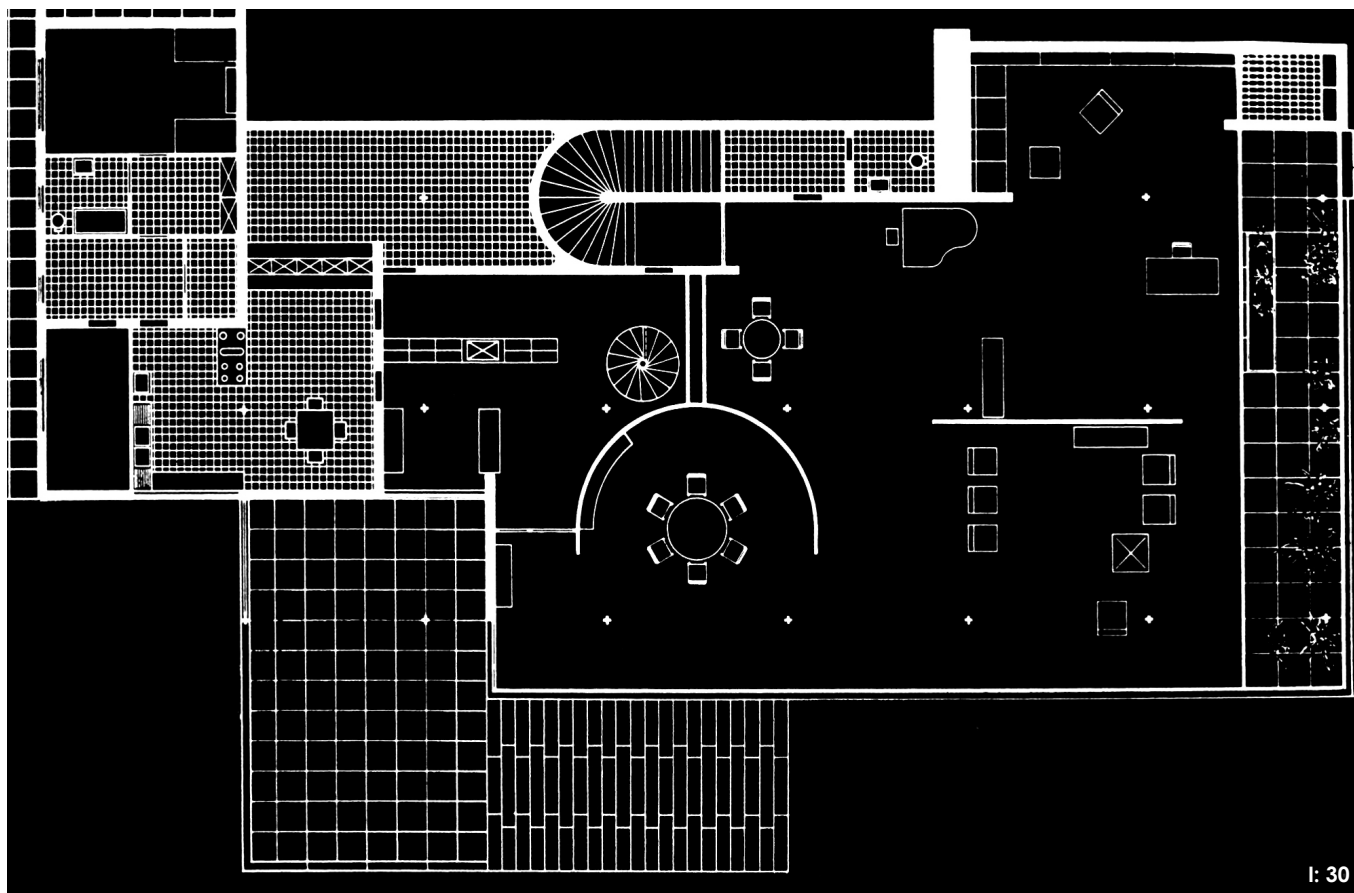


I 27: Mies van der Rohe, Casa para la exposición de arquitectura en Berlín, 1931. Droste Magdalena, Bauhaus, 2006. Pág. 86.

I 28: Heinrich Bormann, Clase de Mies van der Rohe, 1933. *Droste Magdalena, Bauhaus, 2006. Pág. 86.*

I 29: Eduard Ludwing, Clase de Mies van der Rohe, 1933. *Droste Magdalena, Bauhaus, 2006. Pág. 88.*





I 30: Mies van der Rohe, Planta de la Casa Tugendhat, 1930. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 221.

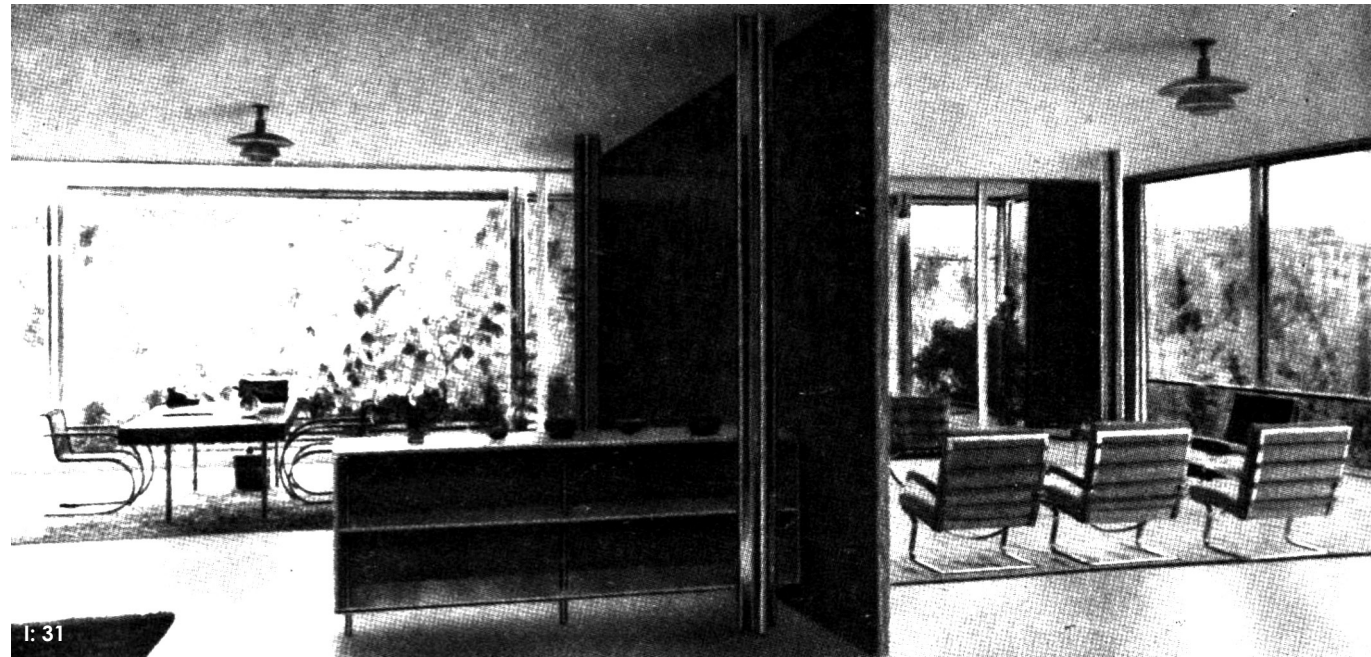
Ludwig Mies van der Rohe desarrolla en la villa Tugendhat (I: 30) su concepción del plano libre, donde los espacios ligados a una función: comedor, escritorio, salón, etc. están definidos sin separaciones.

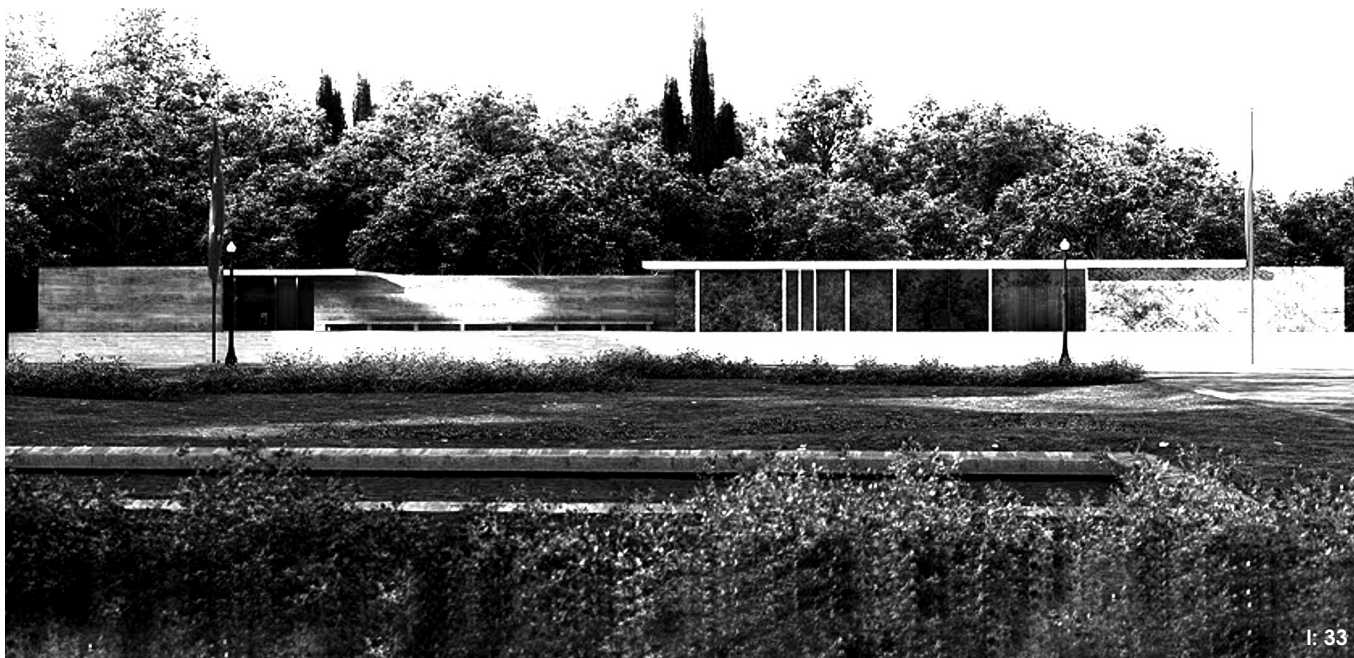
La estructura de acero severamente modulada y el gran espacio permite distribuir los diferentes espacios con gran libertad. Cada espacio fluye con independencia dentro de la casa mostrando el concepto de planta libre. (I: 31, I: 32)

En la casa Tugendhat se hace presente el motivo de la pared divisoria aislada y del espacio fluido vuelve en la planta baja. La impresión de un espacio ilimitado, fluido, se acentúa por medio de las dos paredes exteriores, totalmente de vidrio, que dejan correr libremente la vista por los jardines que se extienden por la pendiente de la colina y hacia la ciudad.

I 31: Mies van der Rohe, Perspectiva interior de la Casa Tugendhat, 1930. *Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933, 1980. Pág. 516.*

I 32: Mies van der Rohe, Perspectiva interior de la Casa Tugendhat, 1930. *Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933, 1980. Pág. 516.*

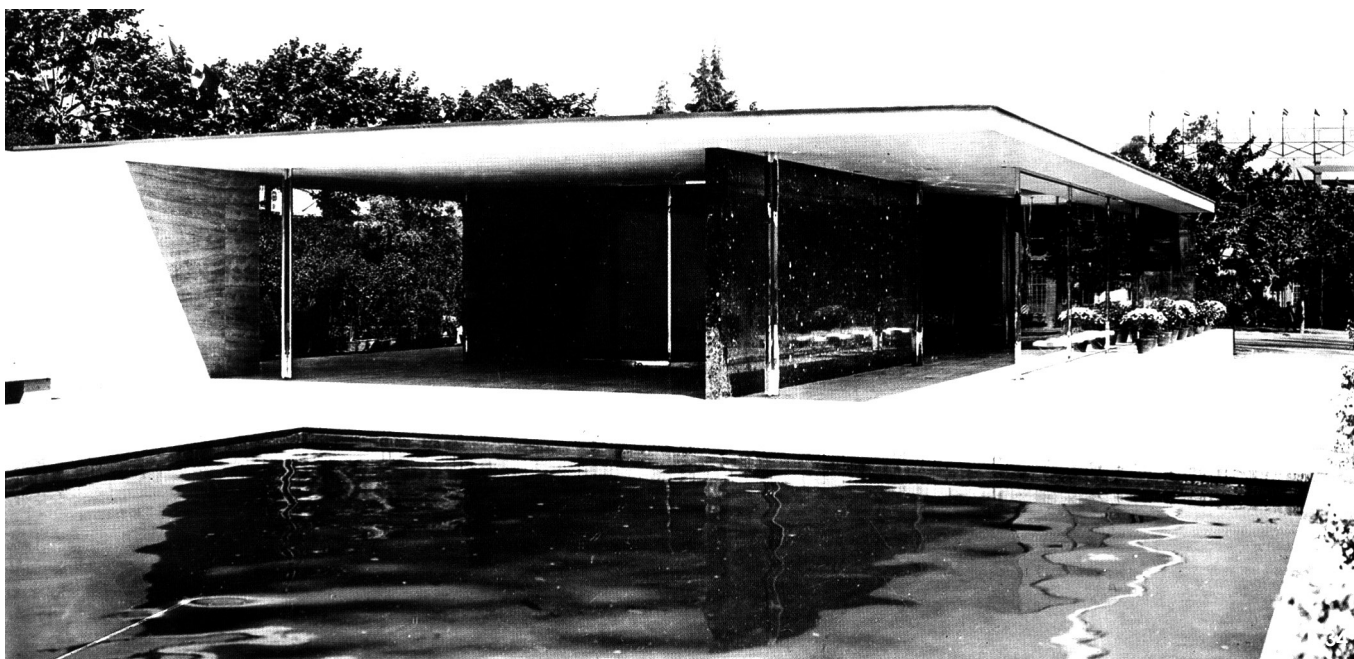




I: 33

I 33: Mies van der Rohe, Fachada del Pabellón Alemán para la exposición universal, 1929. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 220.

I 34: Mies van der Rohe, Perspectiva exterior del Pabellón Alemán para la exposición universal, 1929. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 220.

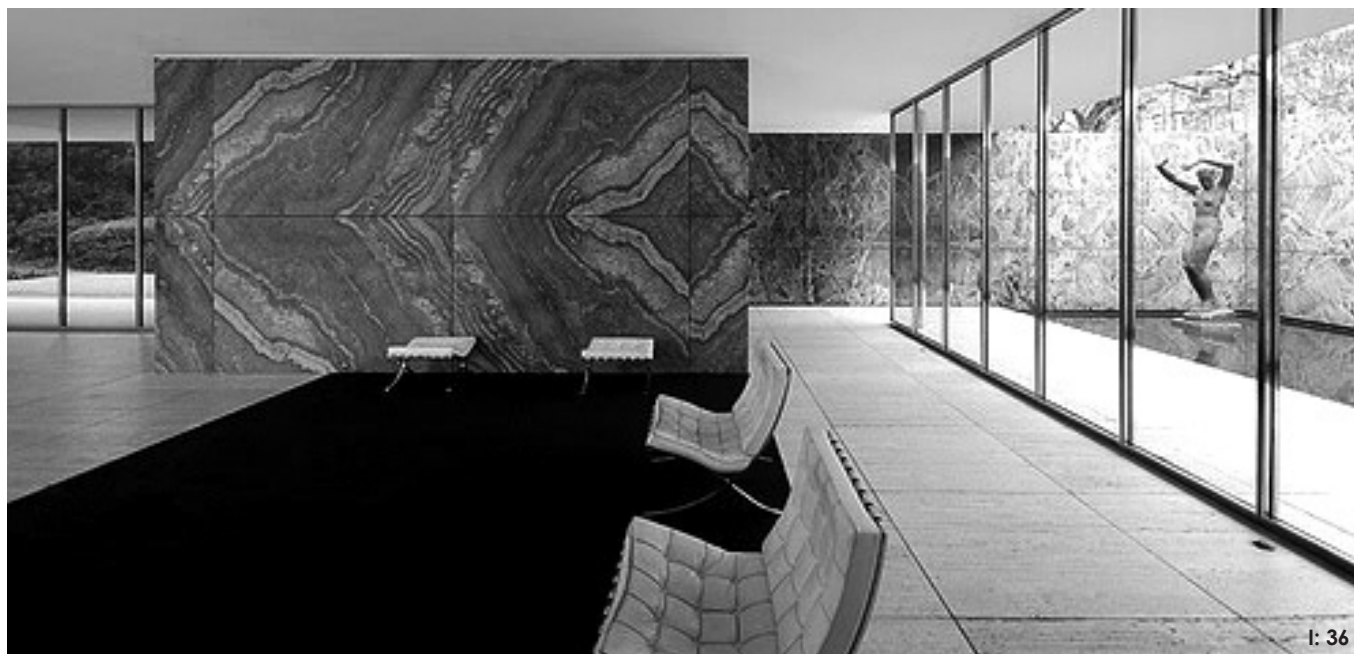


I 35: Mies van der Rohe, Perspectiva exterior del Pabellón Alemán para la exposición universal, 1929. www.mimoleskinearquitectonico.com



El Pabellón de Barcelona proyectado por Mies para la exposición mundial de 1929 en Barcelona, se convirtió en el prototipo de la moderna construcción de edificios para exposiciones, rompió con conceptos históricos de la arquitectura tales como exterior e interior, espacio cerrado y abierto, muro y hueco. La armonía se debió a la proporción entre espacios interiores y exteriores, en el material y en la utilización del color.

En el pabellón se separó por primera vez los elementos sustentantes de los elementos encargados de definir espacios, ofreciendo de esta manera la posibilidad de una configuración de planta variable. La cubierta se apoya en ocho pilares de acero, que ya no son paredes con función sustentante sino elementos intercalados. Así, vemos que el edificio está compuesto por dos sistemas completamente separados. Evidentemente, las paredes podían haber sustentado la cubierta; sin embargo, con esta opción se articula con claridad el concepto de espacio.



I: 36

I 36: Mies van der Rohe, Perspectiva interior del Pabellón Alemán para la exposición universal, 1929. www.mimoleskinearquitectónico.com

I 37: Mies van der Rohe, Perspectiva interior del Pabellón Alemán para la exposición universal, 1929. www.mimoleskinearquitectónico.com



I: 37

I 38: Mies van der Rohe, Perspectiva exterior nocturna del Pabellón Alemán para la exposición universal, 1929.
www.mimoleskinearquitectónico.com



I: 38

Cada movimiento por este Pabellón nos ofrece una visión distinta del cielo y el paisaje, el espacio abierto fluye en todas las direcciones, de manera que oscila de forma magistral entre la figuración y la disolución. El orden de los elementos estructurales permanece rígidamente geométrico pero el volumen arquitectónico se descompone. El espacio continuo se corta por planos verticales que nunca forman figuras cerradas, geométricamente estáticas, sino que crean una fluencia ininterrumpida en la sucesión de los ángulos visuales. Los muros son sustituidos por planos de diferentes materiales, especialmente piedra y vidrio, que dividen el espacio sin romperlo, creando perspectivas hasta entonces impensables en la arquitectura.

Así la arquitectura de Mies vino a cambiar drásticamente el concepto de espacialidad en los últimos años de la escuela. Muchos alumnos cayeron en la tentación de copiar el estilo Mies, pero algunos lograron entender el concepto de espacio fluido que intento enseñar en su cátedra.

ESPACIALIDAD

El tema del espacio en la escuela fue muy importante, tuvo una evolución con el paso del tiempo, y con cada uno de sus directores.

Podemos resaltar el esfuerzo de profesores y alumnos en experimentar y de cierta forma tratar de encontrar espacios ideales en una suerte de formulas que ayuden al proyectista a mejorar su obra.

Se pensó que el espacio podía ser resuelto con algunas formulas, pero al final cedieron un porcentaje para la intuición creativa de cada proyectista.

Así tuvimos dentro de la escuela 5 tipos de espacios que fueron resaltados en cada periodo, pero que al final se fueron sumando para lograr la tan anhelada nueva arquitectura.

1_ ESPACIO FUNCIONAL

En un inicio, el tema principal, y lo que más se exigía a los estudiantes, era cumplir eficazmente con la parte funcional; y con esto, de cierta forma, eliminar algunas aberraciones estilísticas que no tenían una justificación funcional. Así se creaban espacios de líneas definidas, funcionales e higiénicos.

2_ ESPACIO FLEXIBLE

La concepción espacial fue variando, con las nuevas líneas que se creaban dentro de los talleres de la escuela, mucho más funcionales y flexibles, frente a las necesidades del nuevo hombre. Esto demandaba una nueva arquitectura, capaz de transformarse y ser más flexible espacialmente.

3_ ESPACIO EQUILIBRADO

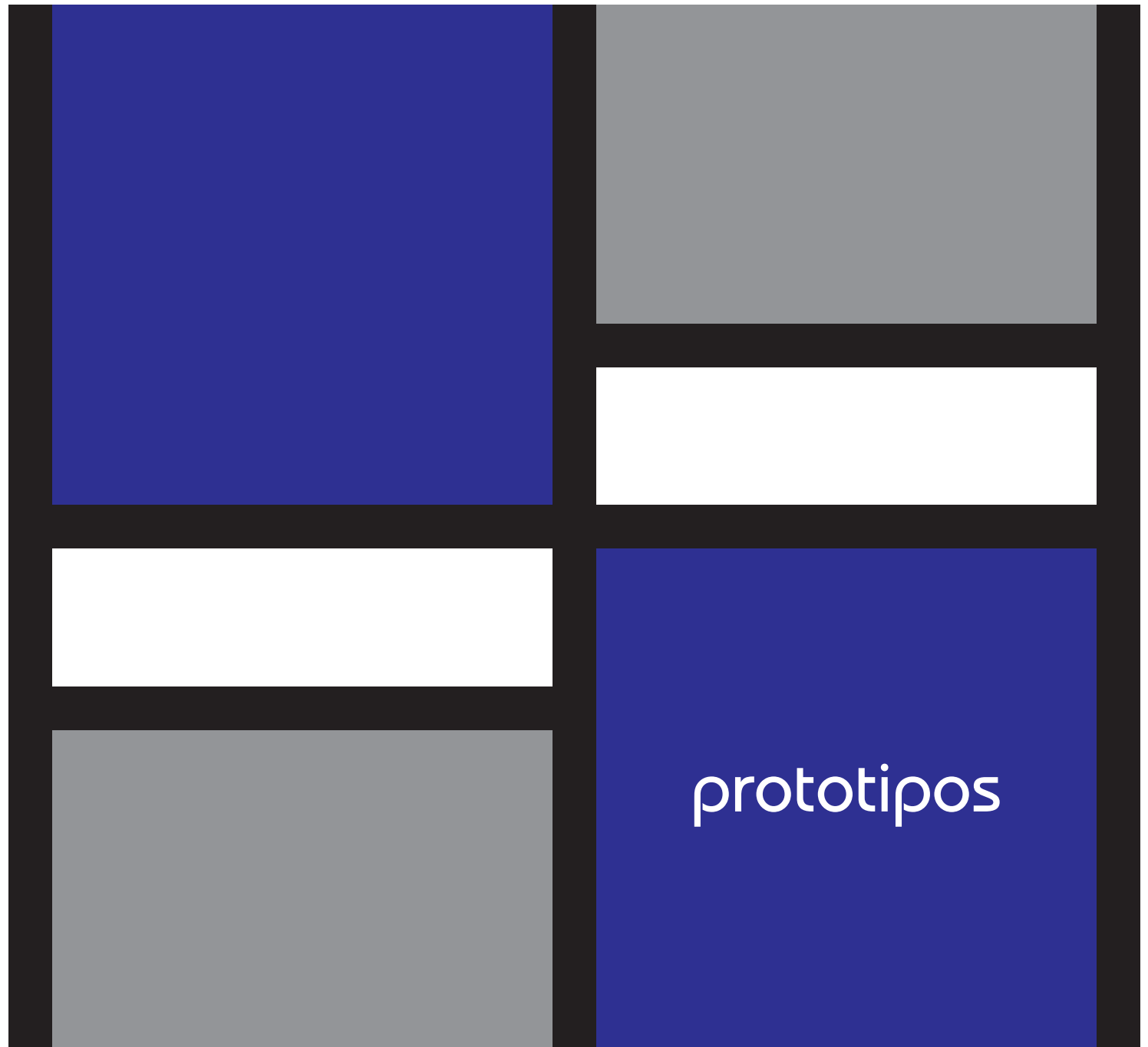
Un tema recurrente en la escuela fue el equilibrio o la armonía; muchos de los ejercicios estaban enfocados en aprender cuales eran las características que permitían obtener un equilibrio espacial.

4_ ESPACIO FLUIDO

El espacio fluido apareció en la Bauhaus con Mies en los últimos años de esta, un tema tan innovador y con tanta fuerza conceptual que en poco tiempo fue el tema central en la escuela de arquitectura.

5_ ESPACIO INTERNO-EXTERNO

Diferente, de igual importancia y casi a la par de espacio fluido; fue el tratamiento de unir el espacio exterior con el espacio interior, los grandes ventanales de las nuevas viviendas permitieron esta unión que dotaba a la vivienda de nuevas experiencias espaciales.



I 1: Marcel Breuer, Una película de la Bauhaus, 1926. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 21.

I 2: Marcel Breuer, Sillón con brazos de tubo de acero, 1925. Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933, 1980. Pág. 441.

ein bauhaus-film

fünf jahre lang

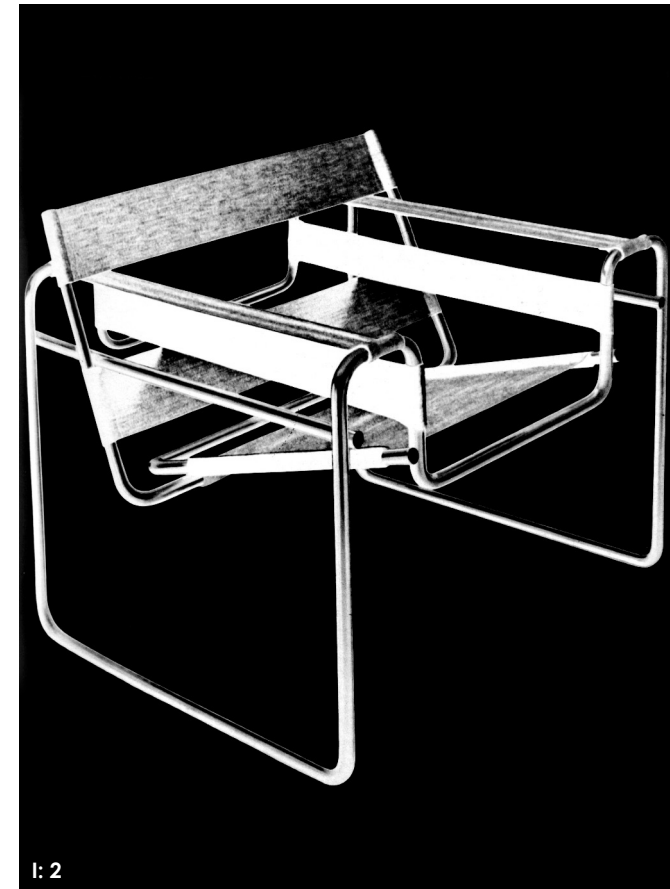
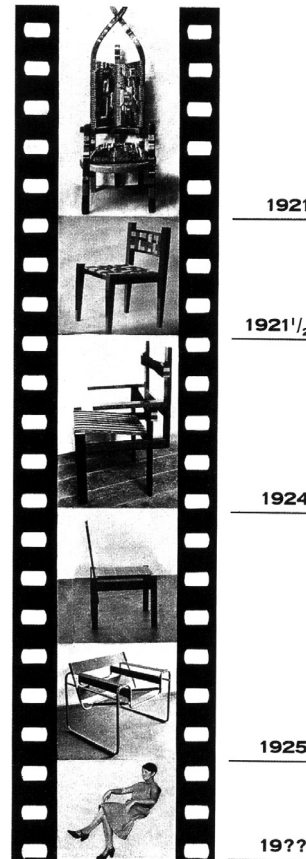
autor:

das leben, das seine rechte fordert

opérateur:

marcel breuer, der diese rechte anerkennt

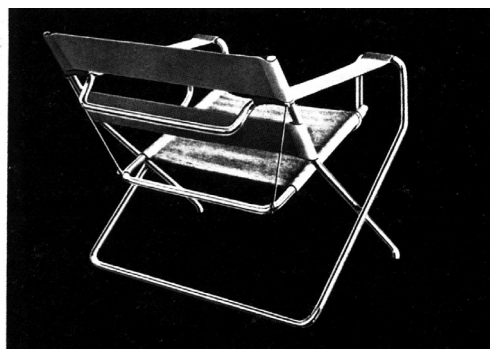
es geht mit jedem jahr besser und besser.
am anfang sitzt man auf einer elastischen luftsäule



prototipos

La Bauhaus no nació solo como la necesidad de una nueva escuela de arte y arquitectura, sino, como un principio social muy importante: tratar de arraigar el arte al pueblo; por esta razón, Gropius se abre hacia la industria y comienza una carrera hacia la optimización de recursos técnicos, funcionales y formales que permitan una normalización.

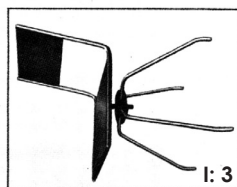
Esta búsqueda comenzó dentro de los talleres, donde se crearían los primeros prototipos para la industria, desde el Vorkurs se enseñaría a los estudiantes una tendencia a la economía y a la optimización; así bajo un mismo tema creativo, los estudiantes se sumergían en una carrera creativa para obtener el producto más funcional y económico. En la Bauhaus se aprendía a fijarse en todos los componentes que conformaban una obra; y cada gramo ahorrado en caso de igual resultado significaba con frecuencia, una pequeña victoria del creador.



BREUER-METALLMOBEL



PRODUKTION UND VERTRIEB:
STANDARD-MOBEL
 LENGYEL & CO.
 BERLIN W 62
 BURGGRAFENSTRASSE 5
 Tel. Nollendorf 4009

HOCKER STÜHLE, DREHSTÜHLE, KLUBSSEL,
THEATERSSEL, KAPSTÜHLE, TISCHE USW.

die selbstgepressten stabförmigen Möbel haben die Bequemlichkeit von gepolsterten Möbeln, ohne deren Gewicht, Preis, Unhandlichkeit und unhygienische Nachteile zu haben. Sie sind aus einem Stück Stahlrohr gefertigt, das statisch ist in geringen Querschnittsabmessungen widerstandsfähiger als irgend ein anderes Material, welches bisher für Stuhlmodelle angewandt wurde. Es ergibt besondere Leichtigkeit und auch eine große Stabilität. Die Stühle sind so konstruiert, dass sie leicht zerlegt und zusammengebaut werden können. Der Preis eines Klubsessels z. B. beträgt ca. 30 Prozent von dem eines gepolsterten Stuhls, der eines Klubsessels mit Rückenlehne ca. 40 Prozent. Die Stühle sind so konstruiert, dass sie leicht zerlegt und zusammengebaut werden können. Der Preis eines Klubsessels z. B. beträgt ca. 30 Prozent von dem eines gepolsterten Stuhls, der eines Klubsessels mit Rückenlehne ca. 40 Prozent. Die Stühle sind so konstruiert, dass sie leicht zerlegt und zusammengebaut werden können. Der Preis eines Klubsessels z. B. beträgt ca. 30 Prozent von dem eines gepolsterten Stuhls, der eines Klubsessels mit Rückenlehne ca. 40 Prozent.



I: 4

I 3: Revista Bauhaus, Muebles metálicos de Breuer, 1928. Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933, 1980. Pág. 442.

I 4: Mart Stam, Silla, 1926. Fiedler Jean-nine, Bauhaus, 2006. Pág. 330.

Gropius sabía que esta época se orientaba hacia la economía; si bien antes era más decisiva la relación a través de la ideología, ahora no podía existir nada sin la perspectiva económica; por ello recalaba que le interesaba mucho mas la forma económica, la forma que resultaba de un profundo estudio de la función y el material.

La economía del material significaba una utilización óptima: con las menores pérdidas y recortes posibles. Este era un objetivo recurrente dentro de los talleres: la educación con vistas a la economía material era la educación con vistas a una actuación racional y sistemática.

De esta forma se obtenían productos que reflejaban limpieza y exactitud como máximos factores de la disciplina; además que la economía del material llevaba a la acentuación de la ligereza del mismo.

I 5: Marcel Breuer, Silla B5 (primera y segunda versión), 1926. *Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 328.*

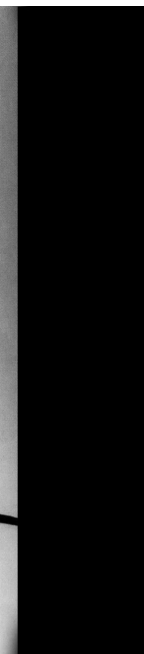
I 6: Marianne Brandt y Hin Bredendieck, Lámparas para la empresa Kandem, 1929. *Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 176.*



I: 5



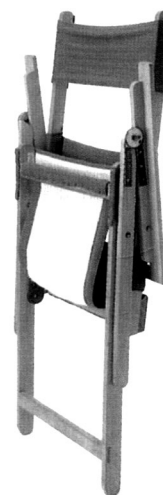
I: 6





I: 7

I 7: Gustav Hassenpflug, Mesa plegable, 1928. *Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 174.*

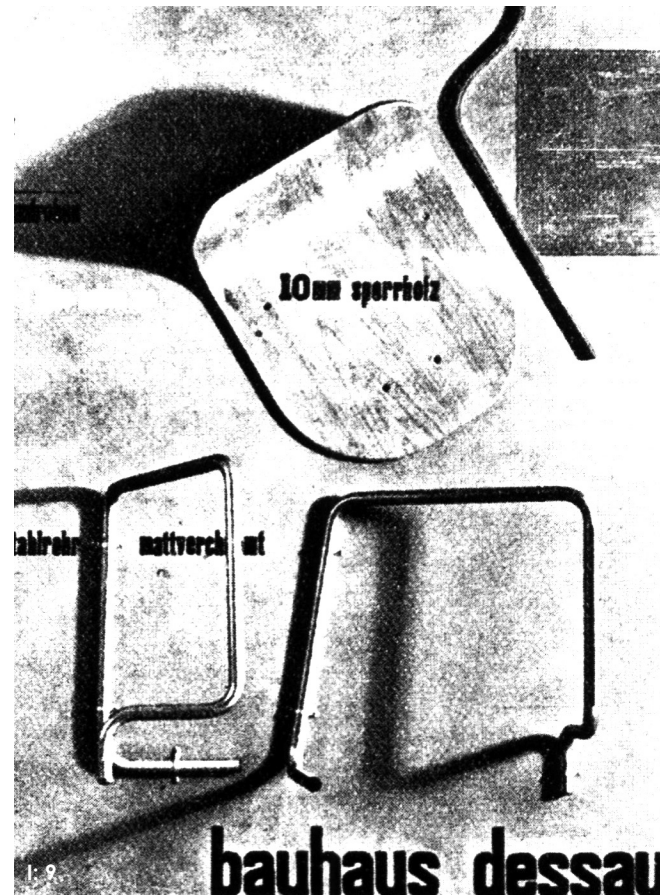


I: 8

I 8: Anónimo, silla plegable, 1929. *Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 175.*

I 9: Hin Bredendieck y Hermann Gaudel, Cartel ilustrativo del Taburete desmontable, 1930. Droste Magdalena, Bauhaus, 2006. Pág. 73.

I 10: Hin Bredendieck y Hermann Gaudel, Taburete desmontable, 1930. Droste Magdalena, Bauhaus, 2006. Pág. 73.



prototipos

Gropius quería ante todo cerrar la brecha que separaba el trabajo que realizaban los talleres y la situación actual de la industria y la artesanía que se da fuera de estos. La solución más obvia era potenciar la fabricación de piezas estándar por parte de los talleres de la Bauhaus.

La guerra había sido la madre de muchos inventos y de la industrialización, en esos momentos la comodidad era un desperdicio desde el punto de vista ergonómico y de buen gusto. Si bien todos estos principios debían regir la Bauhaus desde un inicio, no sucedió así, algunos maestros aun encausaban a sus estudiantes hacia la creación de obras artísticas únicas.

Es por esta razón que Gropius publicó dentro de la escuela los Principios para la producción de la Bauhaus, donde destacó que por medio de un trabajo sistemático de investigación: teórico-práctico podía alcanzarse un producto económico y técnico.

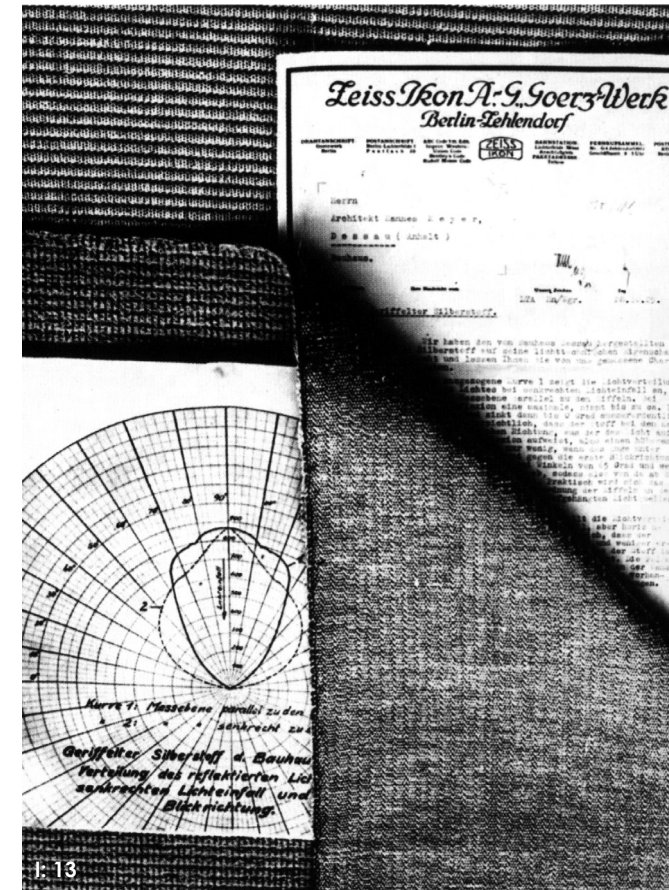
I 11: Kalman Lengyel, Prospecto publicitario de muebles estándar, 1928.
Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 331.

Podía crearse un producto Bauhaus si se limitaba a formas y colores fundamentales que fueran comprensibles para todos; si se simplificaba en pos de la economía de espacio, materia, tiempo y dinero; y si se creaban modelos estándar de aquellos objetos de uso cotidiano.

La maquina que realizaría una producción en serie de los objetos creados, liberaba al hombre con sus energías mecánicas que eran mucho más económicas y en cierta forma de mejor calidad. Así la Bauhaus se convertiría en un laboratorio donde se perfeccionaban continuamente los modelos y serian las fabricas externas las que se encargarían de la producción. La Bauhaus quería lanzar a la vida productiva y económica hombres dotados de capacidades creativas y de experiencia práctica que puedan desenvolverse en su trabajo. Era muy difícil pensar que la capacidad artística podía menoscabarse si se agudizaba el sentido de los valores económicos.

I 12: Fotografía anónima, Mascarada con papel tapiz, Año desconocido.
Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 462.

I 13: Annie Albers, Tela estándar, 1930.
Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 476.



Así, dentro de todos los talleres, nacen los primeros prototipos o modelos estándar, cuyos derechos serían vendidos a la industria. Gran parte de los productos que ofrecía la Bauhaus en sus folletos y volantes eran de pocas piezas y de fácil armadura. Muchos muebles eran plegables por lo que ocupaban poco espacio y podían ser fácilmente guardados en un armario.

Desde muebles, especialmente las sillas, pasando por las lámparas que fueron vendidas a las grandes industrias, y los tejidos para la creación de muebles, alfombras o cortinas, hasta los papeles tapices que fueron muy famosos dentro de la escuela.

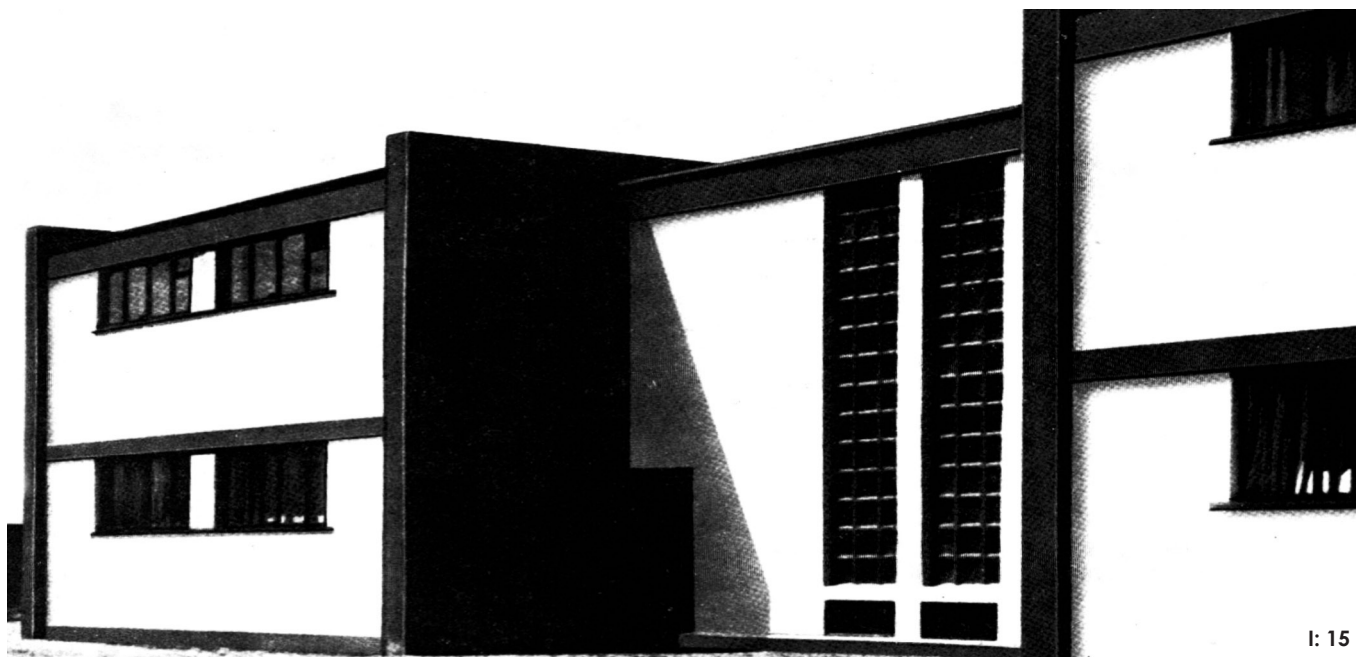
Todos productos con la marca Bauhaus, que ya era sinónimo de buen gusto y calidad. A pesar de que fueron duramente criticados, con el paso del tiempo fueron mucho más solicitados.



I: 14

I 14: Walter Gropius, Suburbio en Dessau-Törten, 1926. Wingler Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933*, 1980. Pág. 410.

I 15: Walter Gropius, Casas del suburbio en Dessau-Törten, 1927. Wingler Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933*, 1980. Pág. 410.



I: 15

I 16: Die Form, Anuncio de los calentadores Junkers, 1929. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 437.



JUNKERS

EIN MODERNES WOHNHAUS
Ja, das ist Hygiene. Ueberall praktische zentrale Warmwasser-Versorgung durch

JUNKERS
Heißwasser-Stromautomat, der Tag und Nacht in allen Wohnungen das ständige Vorhandensein des unentbehrlichen warmen Wassers sichert. Er ist aber auch ein System, das seit Jahrzehnten bewährt und durch ständige Vervollkommnung noch heute unübertroffen ist. Die schöne Zweckform des Apparates entspricht dem Zeitgeschmack, die weiße Emailierung allen Ansprüchen in Bezug auf moderne Raumgestaltung. Sauber, bequem, wirtschaftlich, automatisch sind die Kennzeichen dieser Anlage, die absolut ohne jede Arbeit, unter genauer Anpassung des Brennstoffverbrauchs an den Warmwasserbedarf das warme Wasser liefert. Die Installation ist infolge der geringen Raumbeanspruchung einfach u. leicht.

JUNKERS & CO., DESSAU

GAS HEISSWASSER-STROMAUTOMAT

Herr Baumeister, Sie sollten sich orientieren. Auskünfte und Drucksachen kostenlos.

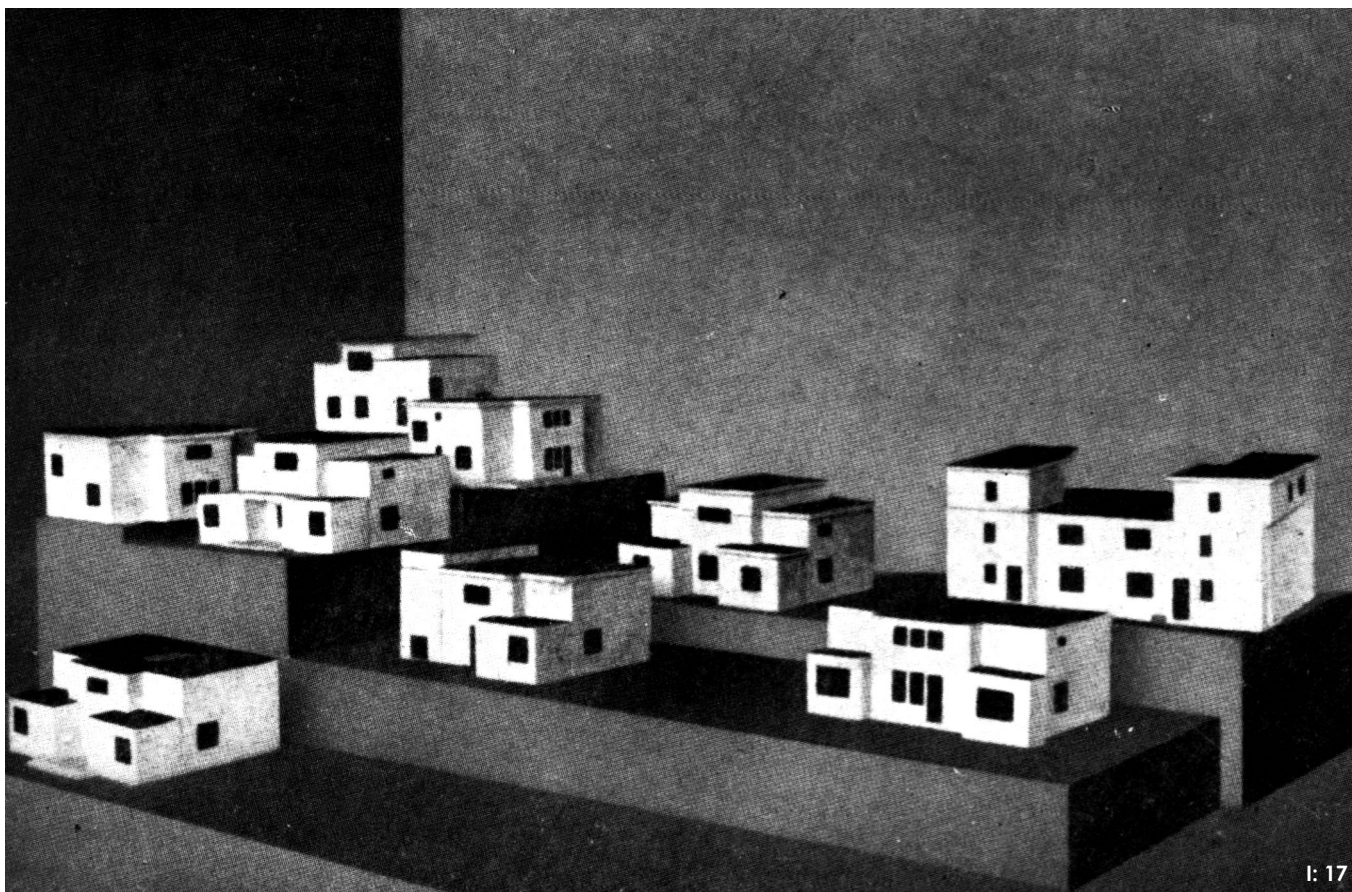
I: 16

prototipos

Al igual que en los talleres, en el tema arquitectónico se realizó una racionalización muy rigurosa, clave en la propuesta de la nueva vivienda.

Como sus productos, la arquitectura debía adecuarse en la medida de lo posible a las necesidades reales de cada uno de sus habitantes; así antes de comenzar a esbozar las primeras ideas formales, los estudiantes debían realizar un profundo estudio de las costumbres del pueblo, con el objetivo de realizar una estandarización de la sociedad.

Analizando las funciones fisiológicas y psicológicas del hombre; el proceso de producción mejoraría mucho; al ser más ergonómico se podrían realizar cálculos económicos mucho más precisos y análisis generales más efectivos.



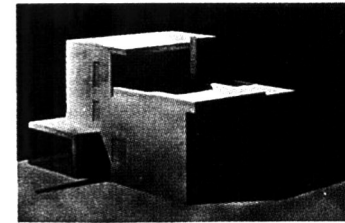
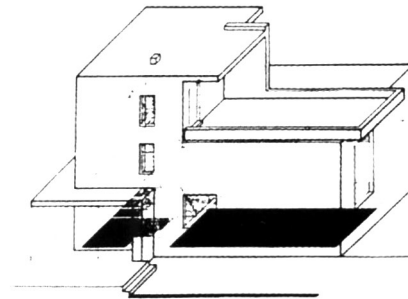
I 17: Walter Gropius, Maquetas de viviendas en serie, 1923. Wick Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, 1986. Pág. 40.

De esta forma se podía realizar un funcionamiento más fluido y racional de la vida cotidiana dentro de una vivienda estándar; que representaría las premisas fundacionales de la escuela, al alcanzar un máximo de libertad y de independencia personal en todos los estratos sociales.

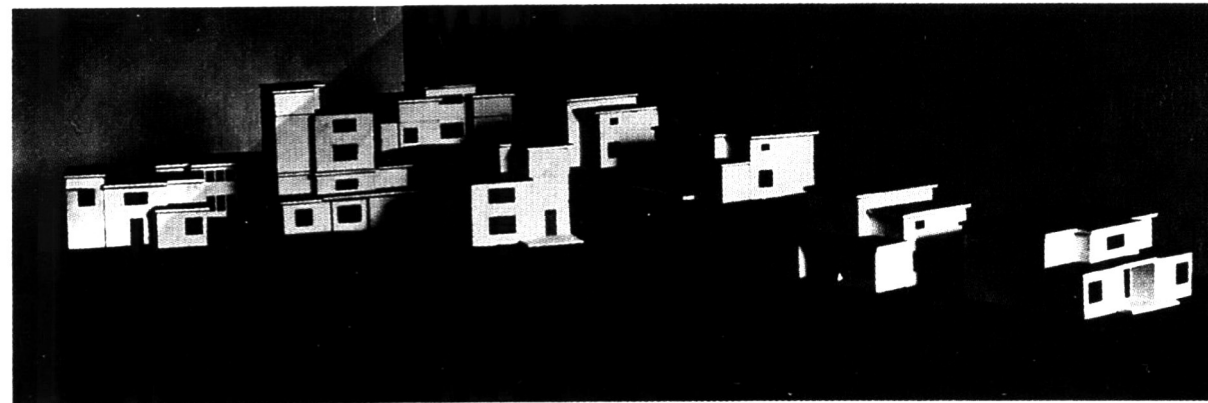
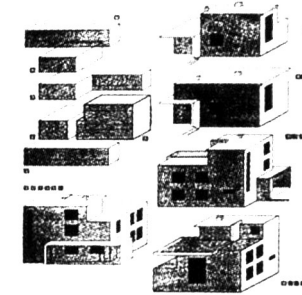
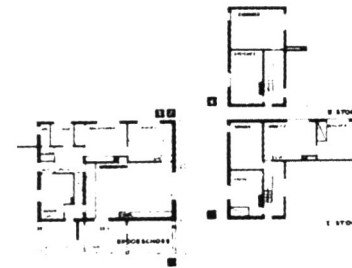
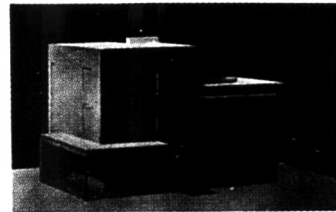
La estandarización de los actos de la vida práctica no significarían de ninguna forma una esclavitud o una mecanización del individuo, sino una liberación de cargas no necesarias, que llevarían al hombre a desarrollar sus potencialidades de una manera más autónoma y rica; distinguiendo y resaltando las prioridades del hombre y eliminando todo lo que se considere un lujo o aberraciones.

El objetivo que se perseguía era satisfacer todos los deseos justificados de los individuos, sin que se pierda la ventaja económica de la producción en serie.

I 18: Autor desconocido, Siedlung de la Bauhaus, 1923. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 553.



ZIEL FÜR DEN WOHNBAU
 LÖSUNG DER GEGENSÄTZLICHEN FORDERUNGEN NACH GRÖSSTMÖGLICHER TYPISIERUNG (WIRTSCHAFTLICHKEIT) UND GRÖSSTMÖGLICHER VARIABILITÄT DER WOHNGEBÄUDE. TYPISIERUNG DER BAUTEILE DIE ZU VERSCHIEDENEN WOHNMORGANISMEN ZUSAMMENMONTIERT WERDEN KÖNNEN. BAUKASTEN IM GROSSEN, AUS DEM SICH JE NACH DER KOPFZAHL U. BEDÜRPNIS DER BEWOHNER VERSCHIEDENE WOHNMASCHINEN ZUSAMMENFUGEN LASSEN.





I 19: Walter Gropius, Plantas y variaciones de casas, 1927. Varios autores, 50 Años Bauhaus, 1970. Pág. 84.

I 20: Moholy-Nagy, Edificios Bauhaus de Gropius, 1930. Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 138.

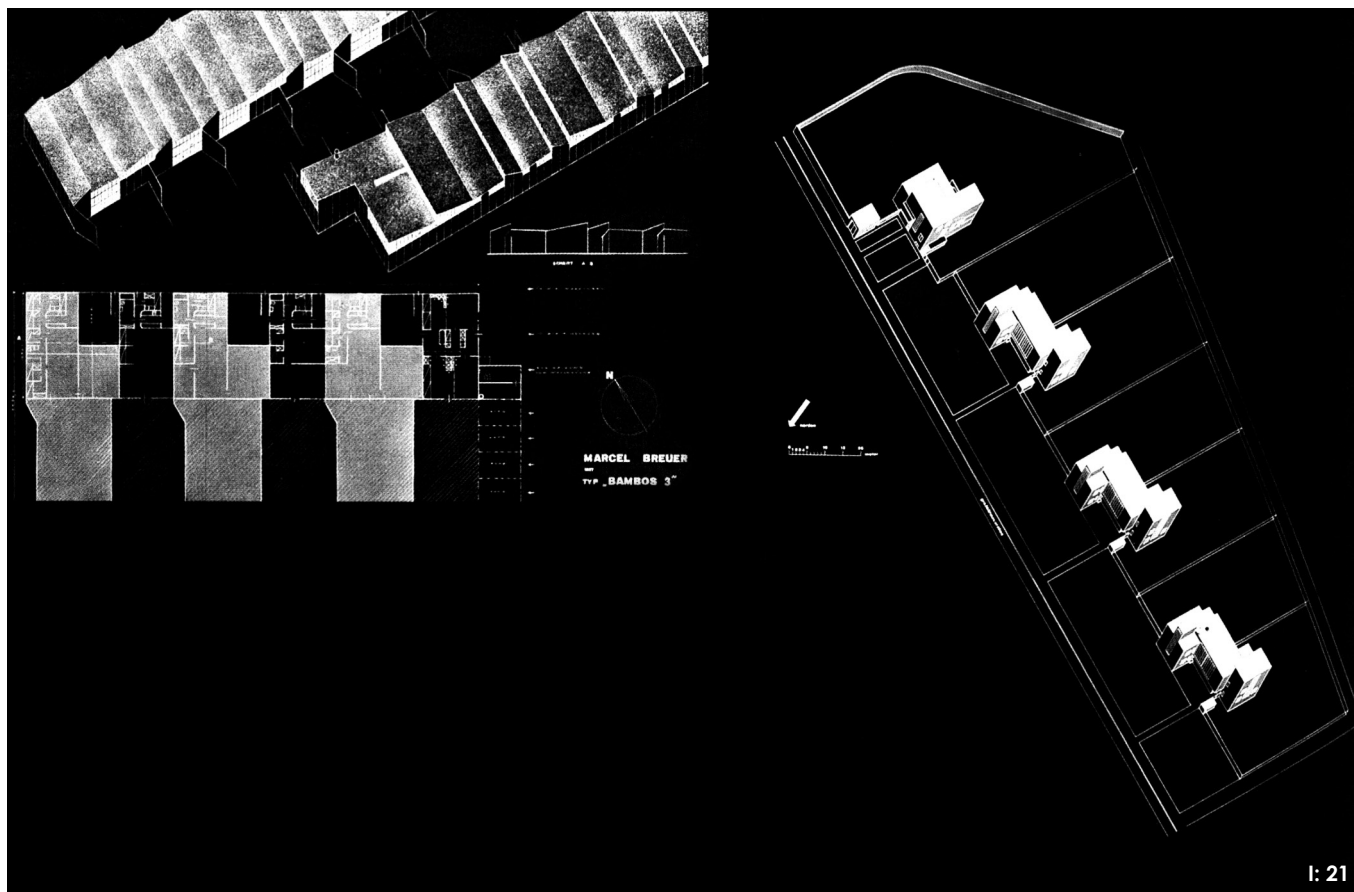


prototipos

La nueva vivienda debía ser una unidad prefabricada que podría montarse sobre el lugar, tal como un producto industrial.

Se realizaría una estandarización de piezas constructivas individuales que puedan combinarse en una suerte de construcción con panales. A partir de esto con una cantidad reducida de piezas se podría construir una casa de distintos tamaños incluidas en una tipología reconocible.

Así se reconocería la arquitectura prefabricada por su lectura muy clara a nivel formal y funcional, y por su responsabilidad social. La vivienda y otras edificaciones iban encontrando nuevas representaciones tipológicas gracias a la creación de prototipos como los edificios de viviendas de apartamentos que hasta ese momento no eran muy comunes pero que mediante el estudio se reconocían como óptimos.



I 21: Marcel Breuer y Walter Gropius, casas en hilera, 1928. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 196.

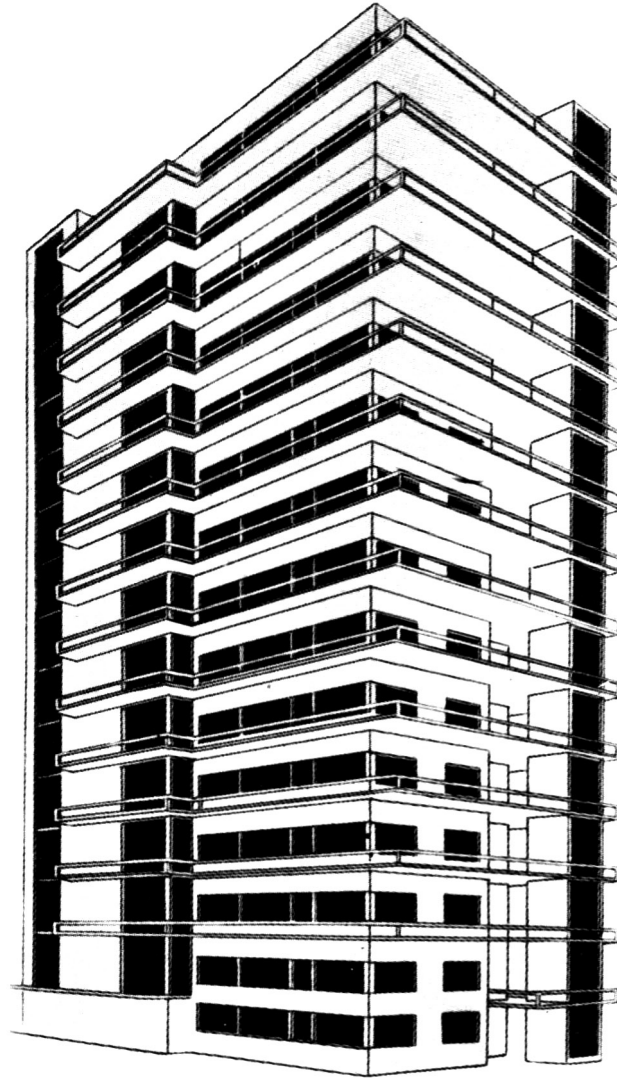
Una vez dominados los problemas técnicos se comenzaba a realizar bosquejos espaciales de posibles combinaciones. Las casas se disponían sobre una rejilla imaginaria que reflejaba claramente el estilo de producción en serie, logrando muchas variables de los mismos modelos mediante la suma y la disposición planificada de módulos añadidos.

El tipo estándar en sí mismo no representaba un obstáculo para el desarrollo de la arquitectura, sino un medio para de una forma creativa racionalizar la construcción.

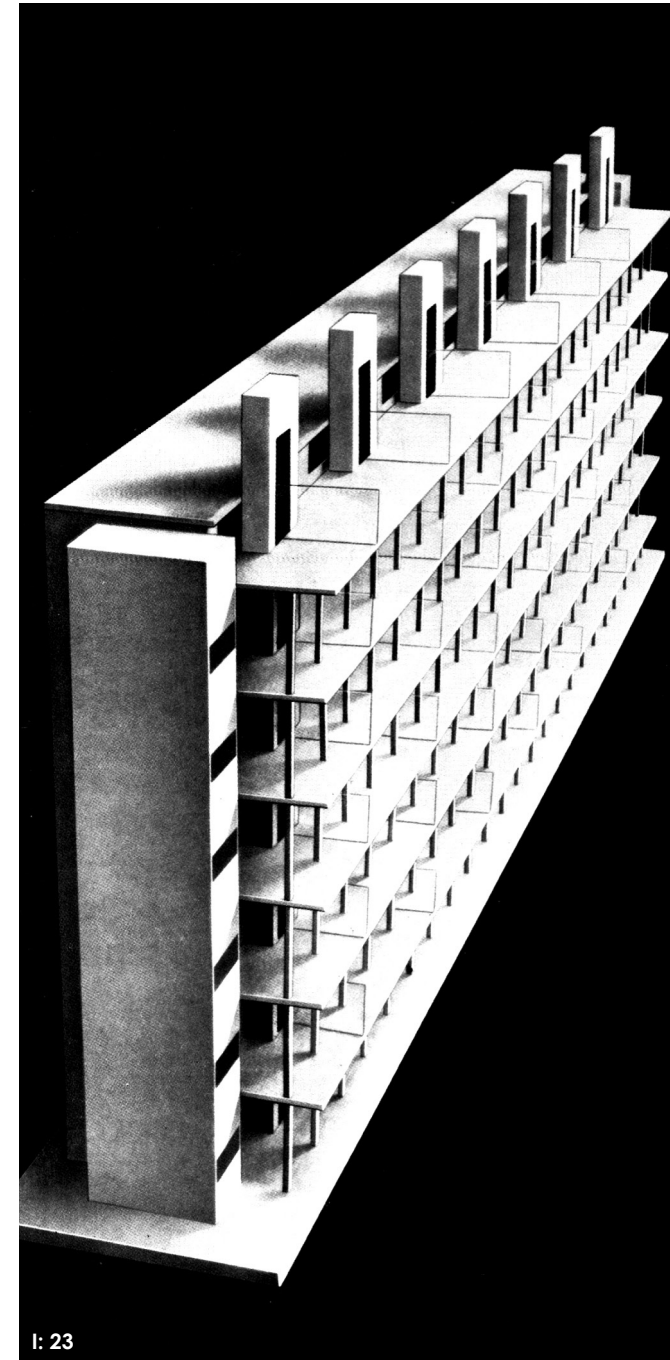
Así se describía la arquitectura de la Bauhaus: un modelo base, módulos, cubierta plana, color blanco, corte aplanado de todas las piezas constructivas y prefabricación con la que se terminaba configurando un volumen básicamente ortogonal.

I 22: George Muche, Proyecto para un edificio de apartamentos, 1924. *Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933, 1980. Pág. 386.*

I 23: Marcel Breuer, Proyecto para un edificio de apartamentos, 1924. *Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933, 1980. Pág. 386.*



I: 22



I: 23

PROTOTIPOS

Este criterio formo parte fundamental dentro de los conceptos fundacionales de la escuela, unir arte y técnica en pos del desarrollo de las ciudades. Para esto profesores desarrollaron ciertos lineamientos que permitían a los estudiantes realizar prototipos de sus productos dentro de los talleres e incluso la estandarización de la vivienda.

1_ OPTIMIZACIÓN DE RECURSOS

La primera y mas importante fase dentro del diseño de un prototipo es el estudio profundo de todos los factores que puedan colaborar para la optimización máxima del producto.

Si el estudiante realizaba estos estudios y lograba actuar de forma racional, sistemática rigurosa y responsable con su medio; podía obtener los mejores resultados en cuanto a la optimización de los diferentes recursos en juego.

Esta optimización no solo era valorada por el aspecto económico sino que lograba valores formales gracias a su simplicidad o funcionalidad; también valores higiénicos y ergonómicos; un sinfín de cualidades por las que la escuela aposto.

Existieron 5 tipos de recursos sobre los que la escuela trabajo en su carrera hacia la optimización:

Recursos funcionales
Recursos materiales
Recursos económicos
Recursos constructivos
Recursos formales

2_ ESTANDARIZACIÓN DE LOS COMPONENTES

La segunda fase luego de haber logrado el prototipo con la mayor optimización en cuanto a recursos, es lograr la estandarización de todos los elementos que componen el producto, ya que con esto era mucho más fácil industrializarlos y abaratar los costes.

3_ CONTINUO MEJORAMIENTO DE LOS PROTOTIPOS

Característico de la Bauhaus fue el tratar de mejorar sus propios productos, por eso cada vez que se obtenía un prototipo, el mismo estudiante se encargaba de volverlo a estudiar con el paso del tiempo, para detectar posibles errores o para adaptarlo a las nuevas tecnologías industriales.



urbanismo

I 1: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, El edificio de la Bauhaus en Dessau, 1926. Droste Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, 2006. Pág. 121.



El edificio de la Bauhaus en Dessau, fue hasta cierto punto un experimento a nivel urbano; como su emplazamiento fue en un terreno totalmente vacío; se utilizaron nuevos conceptos urbanos como el de eliminar la simetría en las directrices de las vías para transitar alrededor de la escuela, esto permitió una nueva experiencia espacial dentro del conjunto y llamo mucho la atención a nivel urbano.

En el primer periodo de la Bauhaus, bajo Walter Gropius se realizo un solo plan a nivel urbano. La Republica de Weimar tras conocer el éxito del edificio de la Bauhaus decidió encargar a la escuela un problema que afectaba mucho a su ciudad: la carencia de viviendas; por lo que constituyo uno de los mayores desafíos. El proyecto constituía en una urbanización de viviendas mínimas en el Suburbio de Dessau Torten y fue construido durante tres periodos, desde 1926 hasta 1928; uno bajo la dirección de Gropius y los otros dos por Meyer.



I 2: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Vista de la colonia en Dessau-Torten, 1927. *Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 133.*

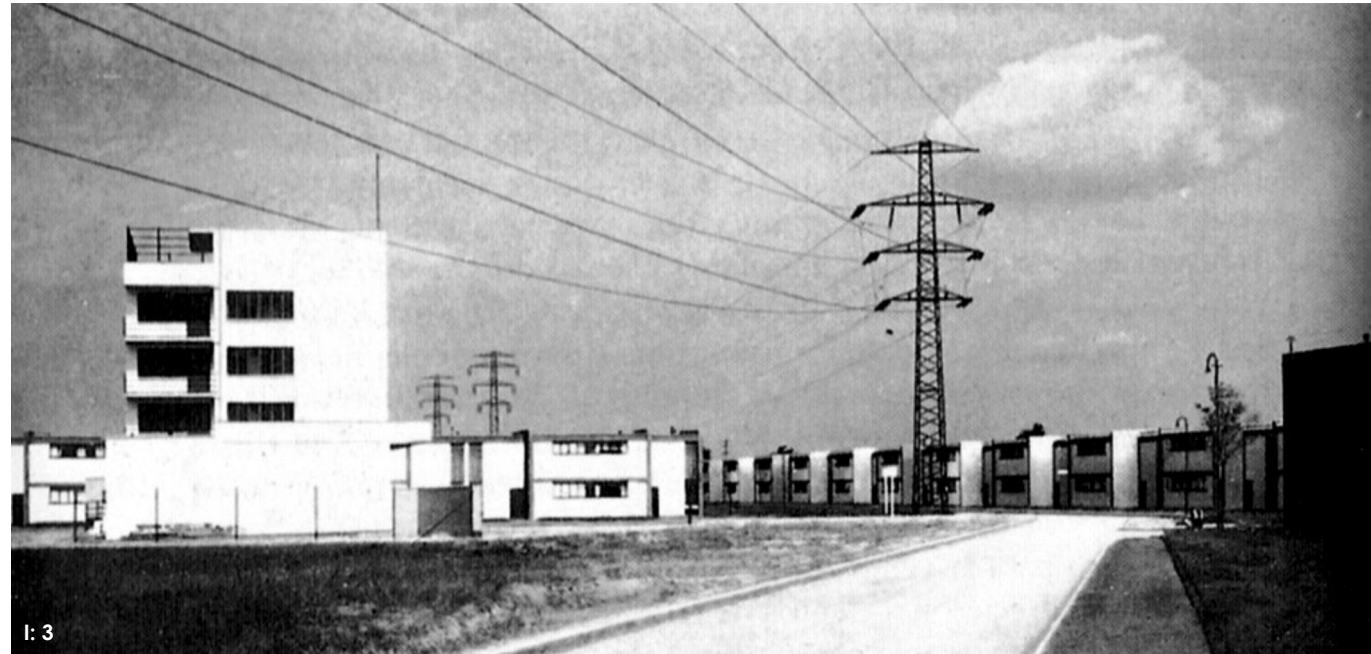
Para este proyecto se realizaron extensas investigaciones sobre posibilidades de racionalización, ya que este proyecto de viviendas debía resultar económico. Para ello se unió la oficina de Gropius y la sección de arquitectura; trabajaron en conjunto para obtener los mejores resultados.

Para esto se siguió un proceso de construcción que manufactura en obra los distintos elementos necesarios para la fabricación de casas. Para ello se optó en un sistema constructivo propio, diseñado para la optimización productiva.

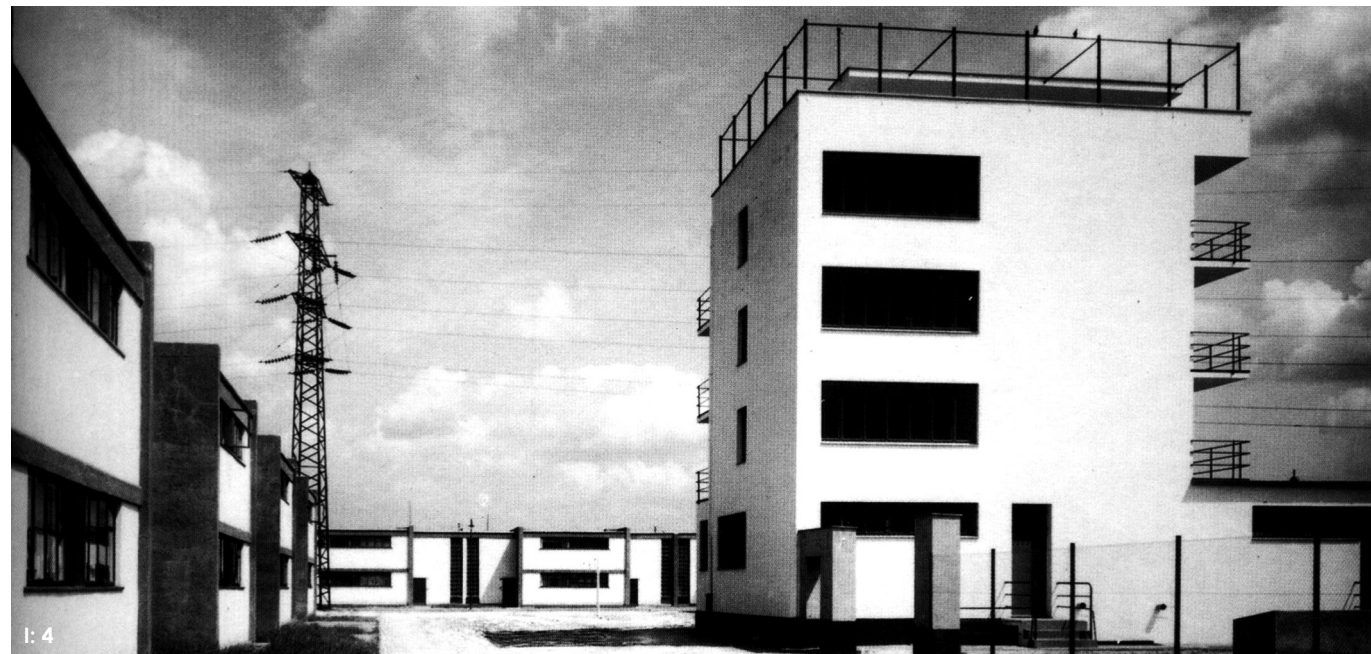
Después de una producción de los elementos in situ se realizó en cadena el montaje de las casas, tanto las plantas del asentamiento, los pisos, la construcción y la elección de los materiales. Todo respondía a una racionalización rigurosa.

I 3: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Vista de la colonia en Dessau-Torten, 1927. *Whitford Frank, La Bauhaus, 1991. Pág. 89.*

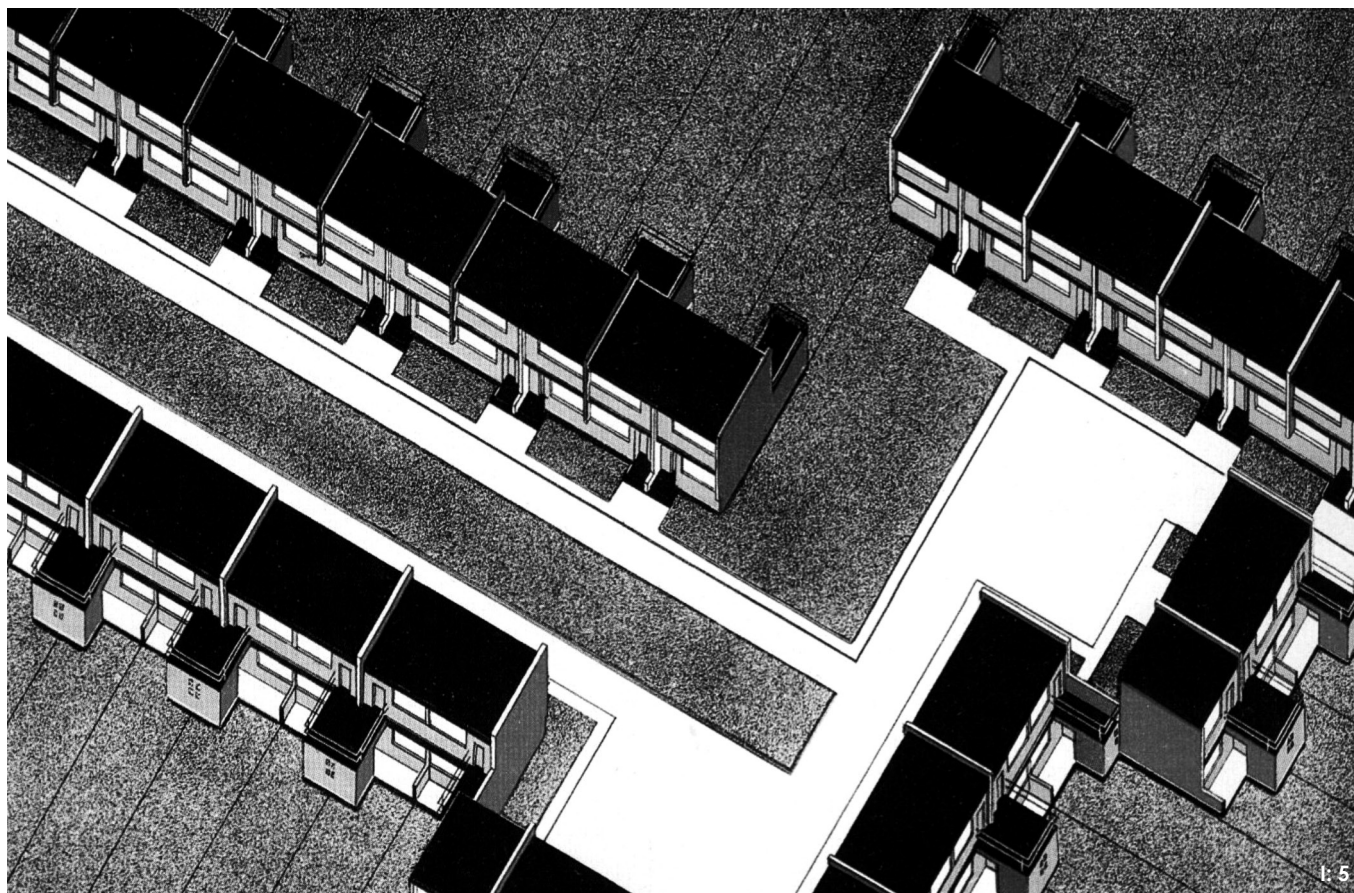
I 4: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Vista de la colonia en Dessau-Torten, 1927. *Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 199.*



I: 3



I: 4



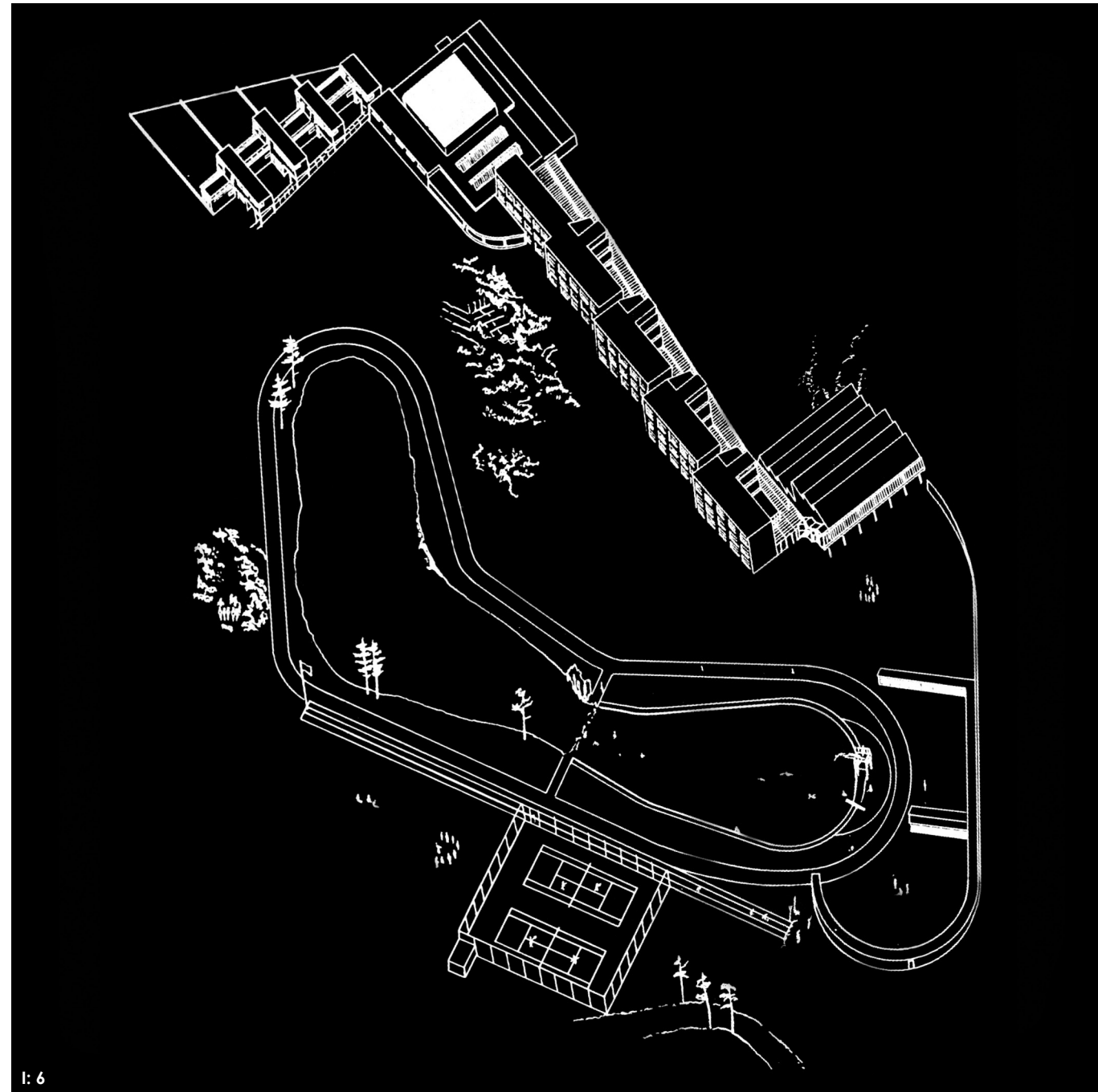
I 5: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Axonometría de la colonia en Dessau-Törten, 1927. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 201.

La disposición de las casas reflejó el espíritu riguroso que se llevaba dentro de la escuela, siendo el primer trabajo a nivel urbano por parte de la escuela, recibió muchas críticas por su estética, construcción e imagen urbana.

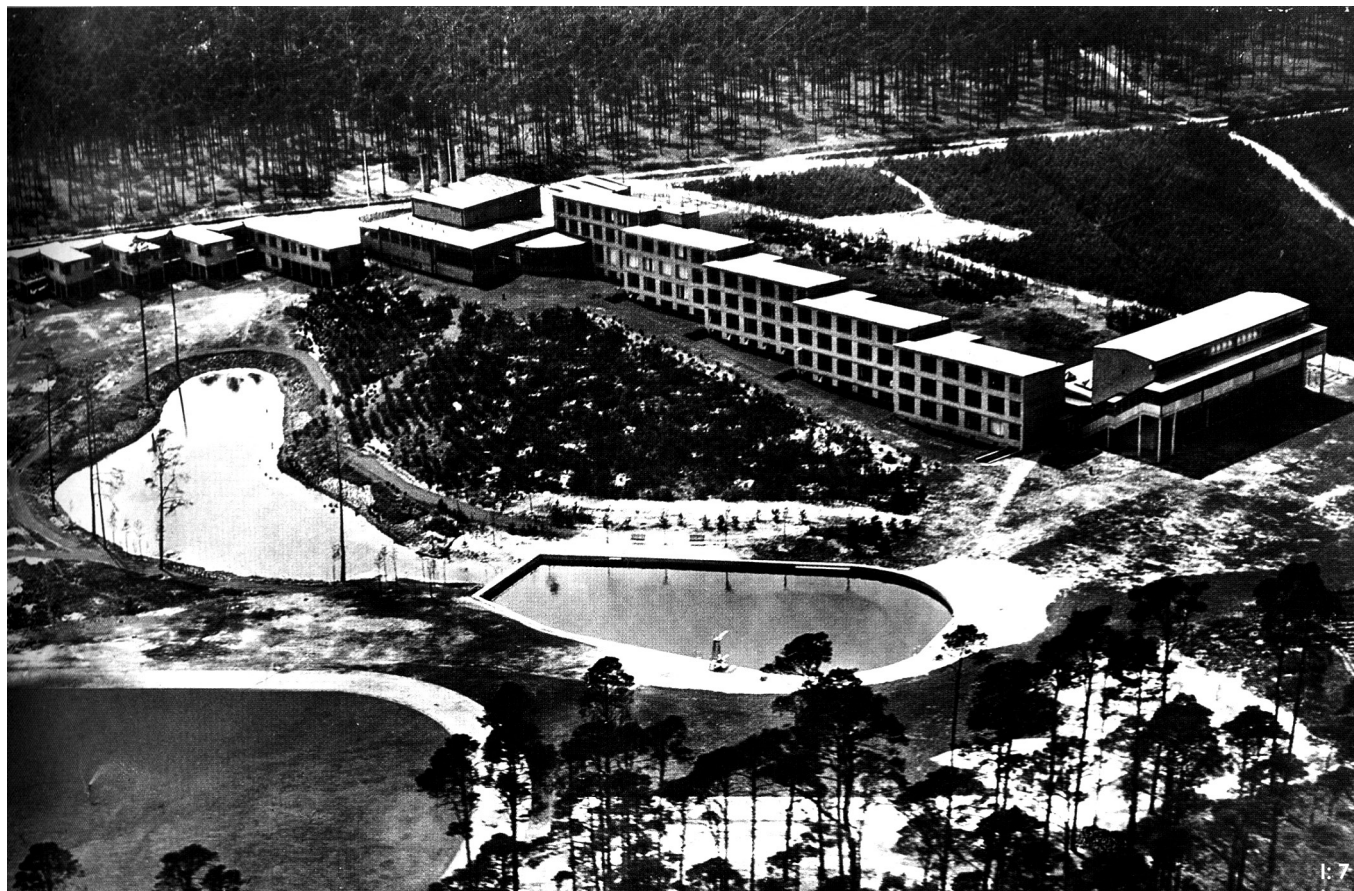
Para comenzar, la concepción urbana del conjunto era tan rígida que de cierta forma resaltaba su carácter social. Se intentó suavizar esto con una especie de plaza que fue colocada en las esquinas; sin embargo, aun continuaba esa frialdad dentro del conjunto.

A nivel constructivo también se cometieron errores en este afán de economización y estandarización pero estos pudieron ser resueltos en las etapas posteriores. Con todos los problemas, la construcción de las viviendas se duplicó y triplicó en la segunda y tercera fase.

I 6: Hannes Meyer y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Escuela Federal de la ADGB de Bernau, 1928.
Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933, 1980. Pág. 480.



I: 6



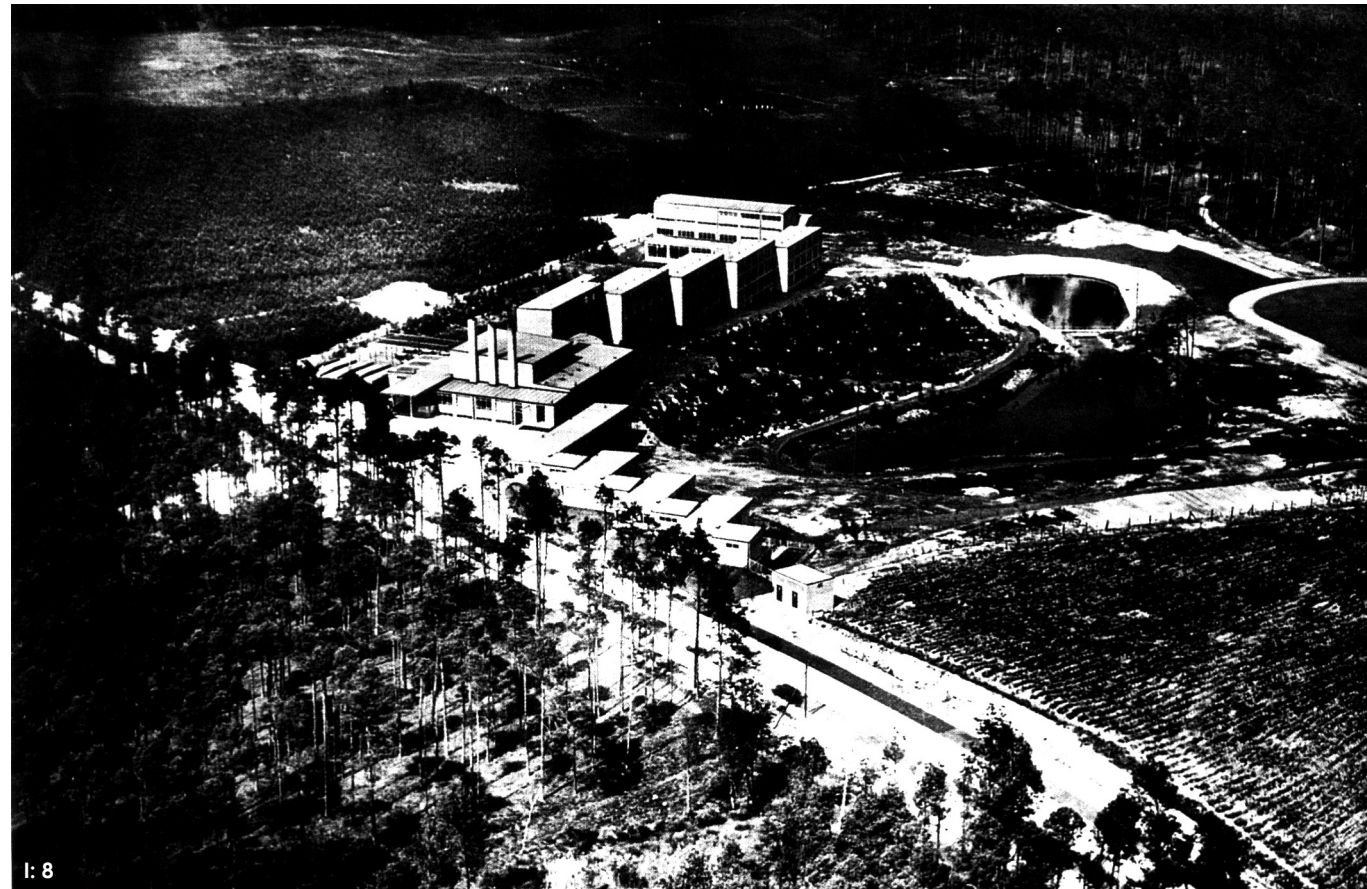
I 7: Hannes Meyer y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Escuela Federal de la ADGB de Bernau, 1930.
Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 211.

Bajo la dirección de Hannes Meyer se dedicó un gran espacio a realizar planes urbanísticos, a nivel de anteproyecto. Pero un plan realizado por Meyer para la Escuela Federal de la ADGB en Bernau, ganó un concurso por lo que toda la escuela colaboró en el mismo.

Este diseño rompió mucho con las tipologías hasta ese momento establecidas para las escuelas; y en gran parte tuvo que ver el concepto urbano que se manejaba en el periodo de Meyer.

Para este proyecto no se realizó una densificación concéntrica de las masas constructivas como se acostumbraba para las escuelas, sino por el contrario se realizó una dispersión excéntrica de las unidades arquitectónicas, este era un partido mucho más adecuado para el terreno y el paisaje donde estaba emplazado el proyecto.

I 8: Hannes Meyer y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Escuela Federal de la ADGB de Bernau, 1930.
Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 165.



Se realizó un concienzudo estudio del emplazamiento y su entorno. Se decidió que las mejores vistas debían disponerse hacia el lago y las habitaciones debían tener una buena exposición al sol.

Se realizó una disposición espacial escalonada que armonizaba y equilibraba todo el conjunto de edificios; algo innovador y que benefició las relaciones entre los edificios, que aunque no acercaban sus pasillos, creaban espacios acogedores y de disfrute para los alumnos.

Las plantas y los cuerpos constructivos se adaptaban a la topografía irregular, confirmando aun más el acertado emplazamiento; todo esto junto a una rigurosa racionalidad y ahorro económico contribuyeron a que este proyecto haya ganado el concurso y sea la carta de presentación de trabajos a nivel urbano en el periodo de Meyer.



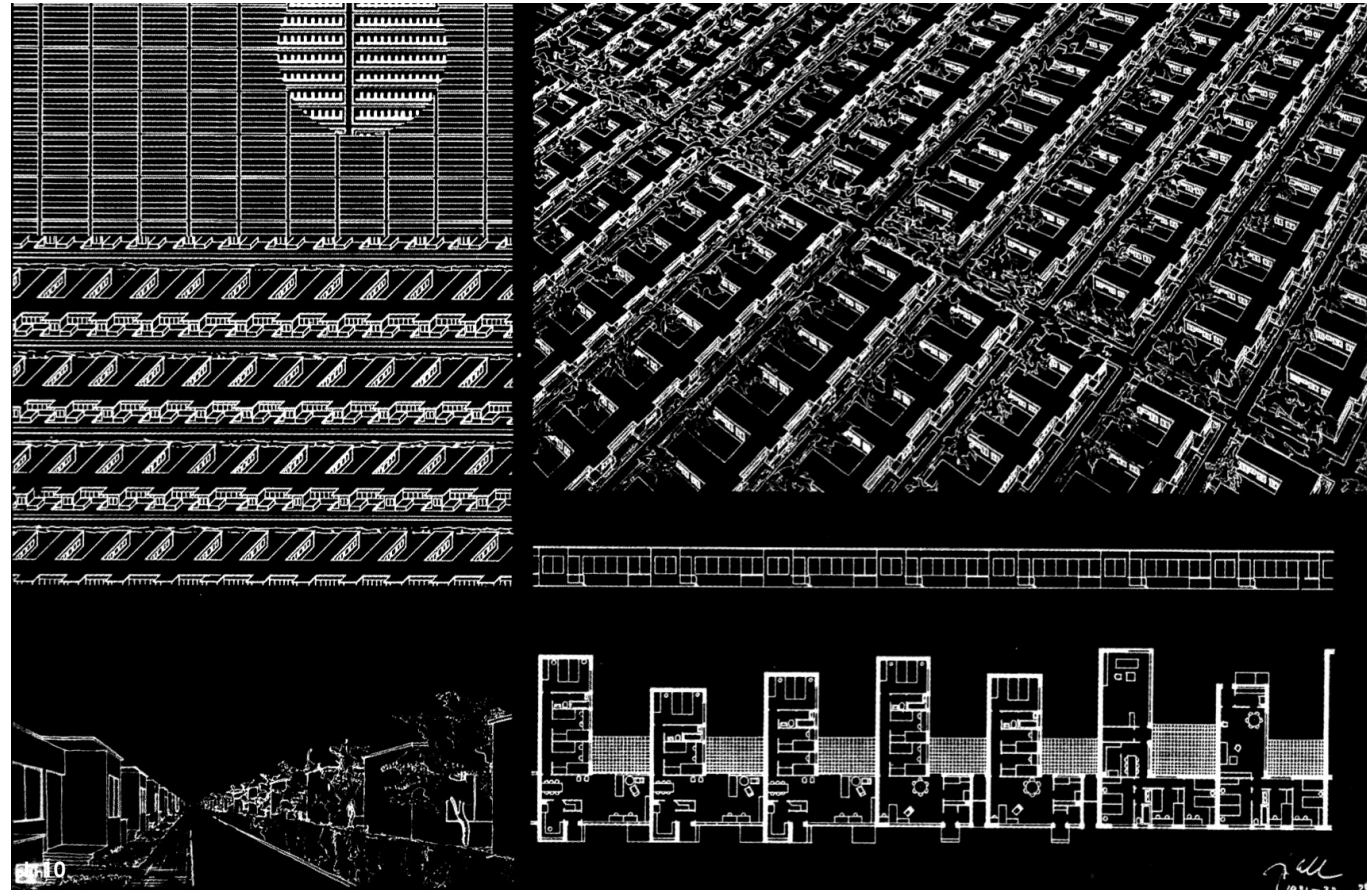
I 9: Pius Pahl, Trazado para una colonia de casas bajas, 1931. Droste Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, 2006. Pág. 212.

Fue en la etapa de Mies, cuando la escuela se especializó en arquitectura que el tema urbano cobró mucho más fuerza y se le dio la importancia que ameritaba.

El arquitecto Hilberseimer fue el que consagró a la escuela a estudios urbanísticos; sometiendo a sus estudiantes a profundos análisis sociológicos que den las pautas para el ordenamiento territorial; esto junto a varios ejercicios de dibujo constructivo lo consagraron como el urbanista de la Bauhaus.

Durante su periodo en la Bauhaus, se lo tildó de urbanista funcional y radical; sus ideas eran muy descabelladas para los habitantes de Weimar. Muchas de las propuestas urbanísticas que realizó, como su idea de separar verticalmente las funciones de una ciudad, no fueron reconocidas hasta mucho tiempo después.

I 10: Pius Pahl, Trazado para una colonia de casas en L, 1931. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 573.



Hilberseimer dictó dentro de la Bauhaus un curso destinado a los últimos semestres llamado: Seminario para la construcción de viviendas y urbanismo; aquí se plantearon sistemáticamente los problemas teóricos para la construcción de viviendas y urbanismo.

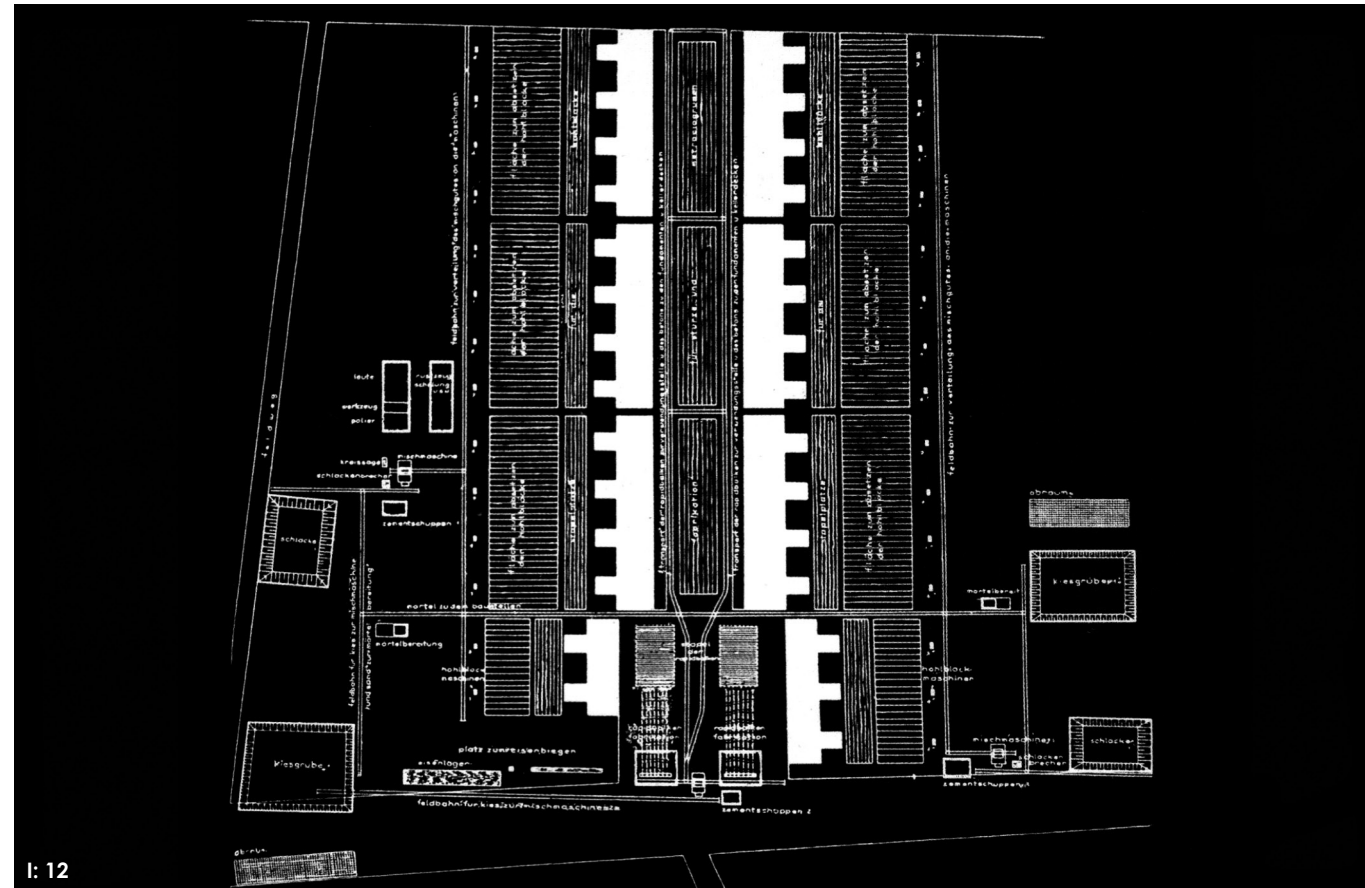
Las investigaciones de Hilberseimer sobre los problemas de construcción de viviendas y de grupos partían de una realidad sociológica. El arquitecto quería obtener un conocimiento fundamental de las posibilidades óptimas en las que se puede desarrollar un conjunto urbano.

Su manera metódica de proceder lo predestinaba para investigaciones fundamentales, que en este campo y en este periodo de depresión eran muy importantes; por estas razones fue llamado para ser maestro de la escuela ya que todos estos preceptos eran muy compatibles con los ideales de la Bauhaus.



I 11: Hannes Meyer y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Trazado para la colonia en Dessau-Törten, 1928. Wingler Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933*, 1980. Pág. 482.

I 12: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Plano general de la colonia en Dessau-Torten, 1926. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 198.



La severidad tipológica y racional que caracterizaba a Hilberseimer, era el resultado de los análisis conceptuales y funcionales que llevaba a cabo para profundizar en el tema de la vivienda y lo urbano.

En su época como profesor de la Bauhaus se dedicó a dibujar planos junto a sus alumnos de casas muy pequeñas y de distintas tipologías para núcleos urbanos.

Realizó varios estudios de viviendas de una sola planta, viviendas en L y el tipo de casa ampliable; todas ellas dispuestas en zigzag o conformando hileras. También se diseñaron los más diversos tipos para edificios elevados con bases de dos de pisos de altura y otros edificios más pequeños.

Todos estos modelos fueron tomados por los estudiantes para realizar sus propios estudios y dibujos.



I 13: Ludwig Hilberseimer, Relación entre densidad de construcción y número de habitantes, 213. Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, 2006. Pág. 213.

En su seminario dictaba ciertos preceptos para el diseño de viviendas y para el diseño urbano. Todas las viviendas debían estar orientados de este a oeste para recibir el sol por la mañana y por la tarde, lo que dio lugar a un nuevo tipo de ordenamiento en hileras que sustituyó la típica organización en bloques.

En los complejos urbanísticos mucho más grandes se debían alternar distintos tamaños de edificios; combinar construcciones altas y planas era un requisito necesario para lograr un equilibrado ensamblaje de la población.

Se prestó mucha atención a la composición urbana de lo que podía ser un nuevo tipo de metrópolis. Las nuevas colonias urbanas debían contar con una infraestructura adecuada, las viviendas de los obreros debían encontrarse cerca de las fábricas y las escuelas debían ser de fácil acceso para los niños.

I 14: Walter Gropius y la sección de arquitectura de la Bauhaus, Plano general de la colonia en Dessau-Torten, 1926-1928. Wingler Hans, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933*, 1980. Pág. 408.



I: 14

urbanismo

219

I 15: Ludwig Hilberseimer, Proyecto para una ciudad de rascacielos, 1927.
Wingler Hans, La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933, 1980. Pág. 484.



Muchos de los problemas trataban de la relación entre el número de habitantes y la densidad de construcción, otros trataban tipos de construcción determinados para diferentes soluciones de plantas.

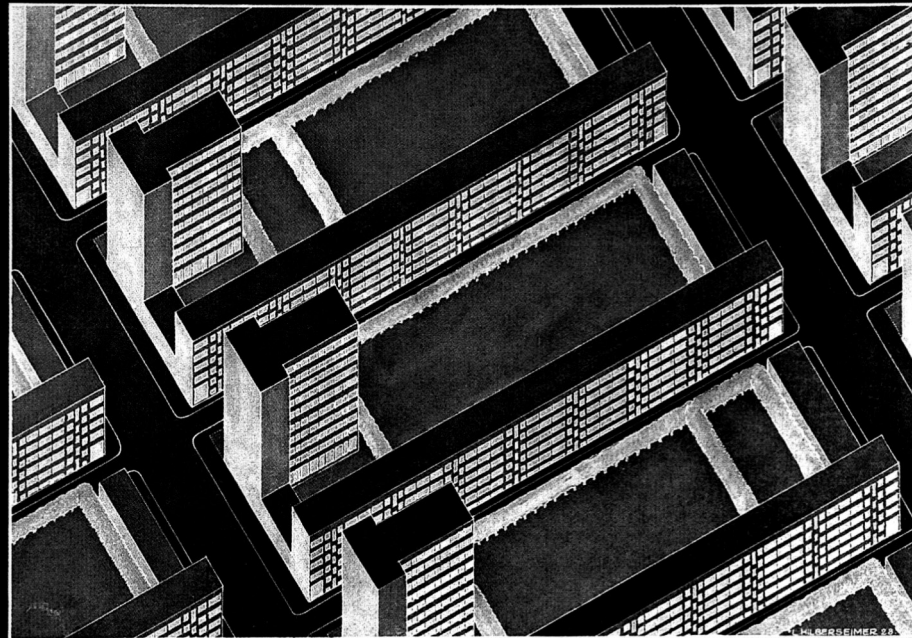
Con todas estas características Hilberseimer trataba de conformar la nueva ciudad, una ciudad más humana que hiciera justicia al hombre y a los nuevos medios de transporte. Cada vez se reconocía mas el papel tan importante en el que actuaba el arquitecto urbanista; que no solo diseñaba para grupos específicos sino que delineaba la forma de las ciudades, su progreso o su detrimento.

Estos conceptos tan innovadores para ese tiempo formaron parte que los estudios dentro de la escuela; y la confirmación de esta metodología tan extraordinaria fue que muchos de sus alumnos aplicaron estos principios para el futuro planeamiento de la Republica Federal Alemana.

I 16: Ludwig Hilberseimer, Viviendas pequeñas, 1929. Fiedler Jeannine, Bauhaus, 2006. Pág. 571.

bauhaus zeitschrift für gestaltung

herausgeber: hannes meyer
schriftleitung: ernst kállai



gesamtübersicht

I. hilberseimer kleinstwohnungen größe, grundriß und städtebauliche anordnung.

über nichts herrscht größere unklarheit als über die gröÙe einer wohnung. man ist traditionell gewohnt, durch die übliche zimmerteilung die gröÙe einer wohnung nach der anzahl der zimmer zu bestimmen. so gibt es ein, eineinhalb, zwei, zweieinhalb, drei, dreieinhalb usw. -zimmerwohnungen. nichts ist falscher als mit solchen dehnbaren begriffen wie zimmer und ihre anzahl die gröÙe und art einer wohnung festzulegen.

heute bestimmt man die wohnungsgröÙe nach der gröÙe der wohnfläche. so sollen nach den neuesten bestimmungen der berliner wohnungsfürsorgegesellschaft kleinstwohnungen eine fläche von 48, 54, 62 qm haben, wobei 48 qm einer eineinhalb-zimmer-wohnung, 54 qm einer zwei-zimmer-wohnung, 62 qm einer zweieinhalb-zimmer-wohnung, entspricht. aber auch diese flächenbemessung ist genau

wie die bemessung nach zimmern von traditionellen gewohnheiten abhängig und für eine freiere grundrißgestaltung, die auf das wirkliche bedürfnis der bewohner eingeht, ist damit noch keine basis geschaffen.

die an sich richtige methode, die gröÙe nach der fläche zu bemessen, scheitert an der willkürlichen annahme dieser fläche, die von der alten zimmerteilung abhängig ist.

bei festlegung der flächengröÙe für eine wohnung muß die erste überlegung die sein, wieviel personen darin unterzubringen und wie die räume auf der fläche zu verteilen sind. es ist zu ermitteln: die wohnungsgröÙe für 1, 2, 3, 4, 5, 6 usw. personen, wobei zu berücksichtigen ist, daß jede wohnung, gleichgültig für wieviel personen sie gedacht ist, den nötigen wohn- und schlafräum, bad und küche haben muß.

URBANISMO

1_ LA VIVIENDA Y EL URBANISMO

La vivienda fue un tema recurrente dentro de la escuela y en su mejoramiento a nivel urbano fue uno de sus puntos más claros. Siendo la célula germinal de la ciudad, la vivienda debía ser el problema mejor resuelto para el crecimiento de la misma: por esta razón, en la Bauhaus se realizaron muchos estudios para encontrar soluciones estándar en cuento a vivienda.

Tipologías de viviendas y edificios habitacionales

Viviendas de una sola planta

Viviendas en L

Viviendas ampliables

2_ LA CIUDAD Y LOS NÚCLEOS URBANOS

El desarrollo de la ciudad es responsabilidad directa de los arquitectos urbanistas, por esta razón en la escuela se educaba a los alumnos en temas urbanos, para que en futuro ellos se puedan enfrentar a los distintos problemas a nivel urbano y especialmente para resolver los núcleos o las urbanizaciones de las ciudades .

Tipologías en disposición urbana

Disposición en zig zag

Disposición en hileras

la bauhaus
criterios de diseño arquitectónico
propuesta arquitectónica

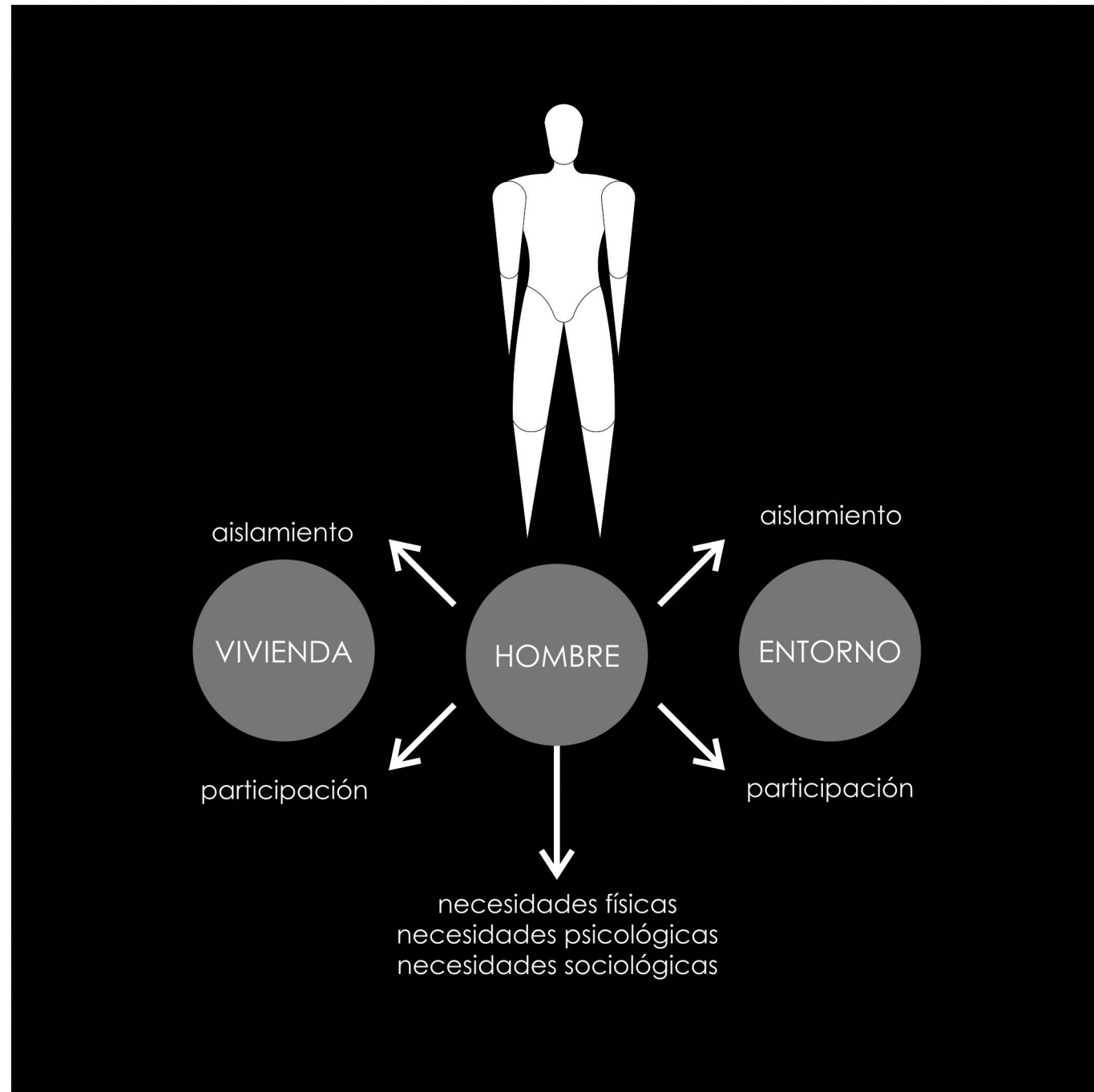
PROPUESTA ARQUITECTÓNICA

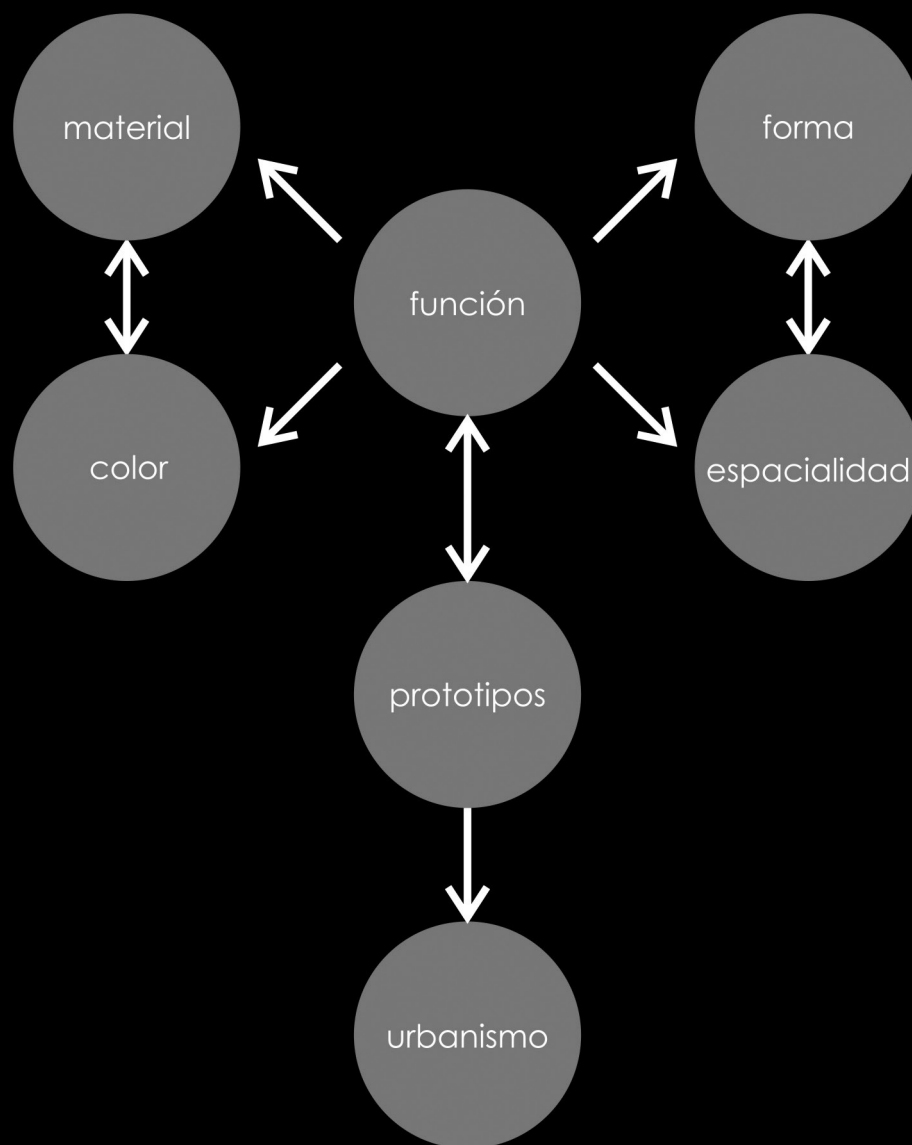
La propuesta es diseñar una vivienda donde se apliquen los criterios de diseño arquitectónico estudiados.

No podemos comenzar sin antes tener en claro que el eje central de diseño en la Bauhaus fue el hombre.

Si bien en la vivienda mínima y media se sacrificaron ciertos aspectos en pos de la función; este ejercicio con el objetivo de cumplirlos propone realizar una vivienda para una clase media alta, sin perder claro el objetivo de poder convertirse en un prototipo que puede reproducirse a nivel urbano.

La relación del hombre con la vivienda y el entorno fueron muy estudiados por la escuela; para tener en cuenta dentro del diseño los momentos de aislamiento y participación, tanto con el entorno, como dentro de su propia vivienda; esto junto a las necesidades físicas, psicológicas y sociológicas que permite situar el proyecto dentro de nuestro entorno y tiempo.





CRITERIOS DE DISEÑO

Con el objetivo de comprender aun mas como se utilizarían los criterios de diseño estudiados en la escuela, se ha realizado un mapa de un posible proceso de diseño, donde claramente se guarda un equilibrio por medio de la función.

Los criterios estudiados no fueron siempre utilizados juntos. En muchos casos la balanza peso sobre uno dependiendo del maestro o del criterio en el ejercicio del alumno, pero en el transcurso de la tesis pudimos observar como esto si era posible en el algunos de los ejemplos más destacados de la escuela donde se consiguió el equilibrio tan buscado.

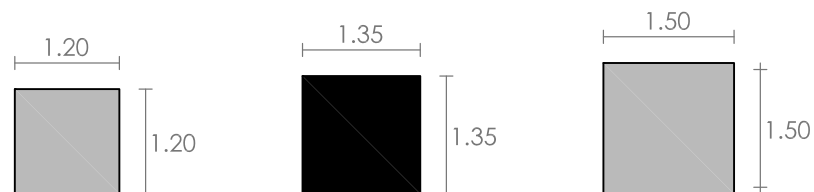
PRELIMINARES

La vivienda estará enfocada a una familia de clase media y media alta, con el fin de poder aplicar los criterios de diseño más ampliamente.

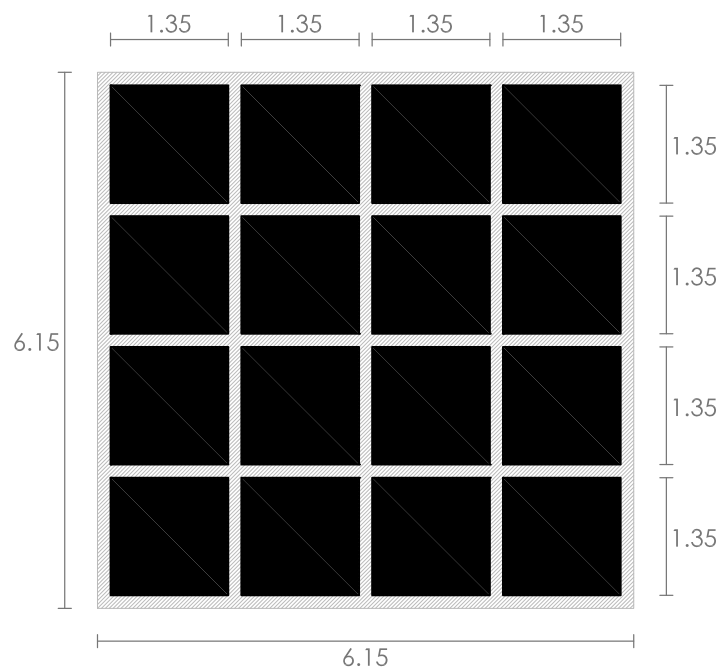
La composición familiar será de 4 a 6 personas.

El emplazamiento será hipotético (con una pendiente del 15%, común en nuestra ciudad); esto como un ejercicio de arquitectura similar a los que se realizaron en la Bauhaus, donde los emplazamientos hipotéticos forzaban al alumno a pensar en soluciones arquitectónicas más flexibles que permitan la posibilidad de crear prototipos perfectibles en caso de que los proyectos llegaran a ser utilizados.

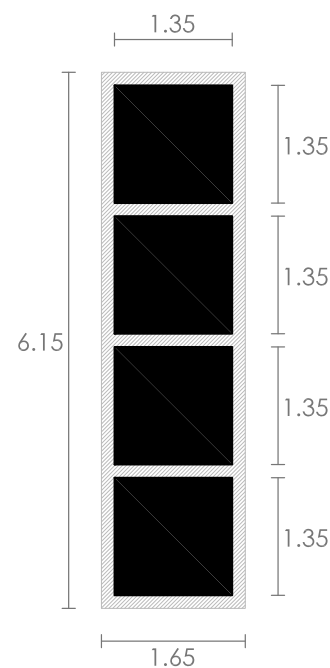




módulo A



módulo B



MÓDULOS

La modulación fue sin duda un tema que surgió dentro de la Bauhaus gracias al estudio del hombre modular y a la aparición de nuevas técnicas constructivas que mediante la modulación permitían una construcción más barata y rápida.

Existieron tres tipos de módulos cuadrados con los que se trabajó en el proceso de diseño, concluyendo que el módulo más óptimo para este tipo de casa, fue el de 1.35 x 1.35, con el cual se crearon los dos módulos base para el diseño de la vivienda.

El módulo mayor o módulo A, formado por 16 módulos pequeños y el módulo menor o módulo B, formado por 4.

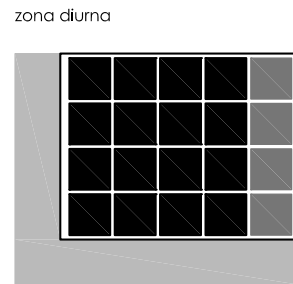
ZONAS

La zonificación se realizó dentro de 3 plantas.

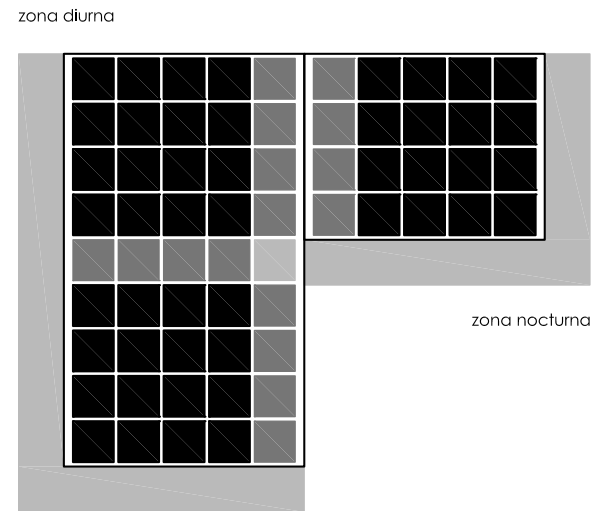
En la primera planta y parte de la segunda se desarrolló la zona diurna, que comprende el área social y de servicio.

En la segunda y tercera planta se desarrolló la zona nocturna que es el área privada, los dormitorios.

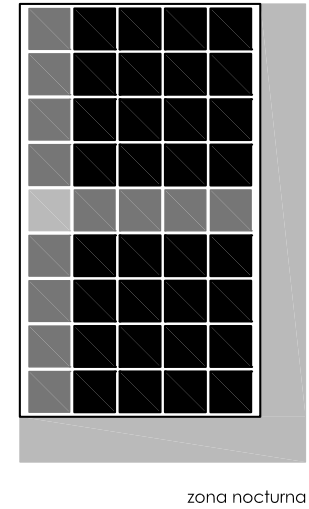
planta 1

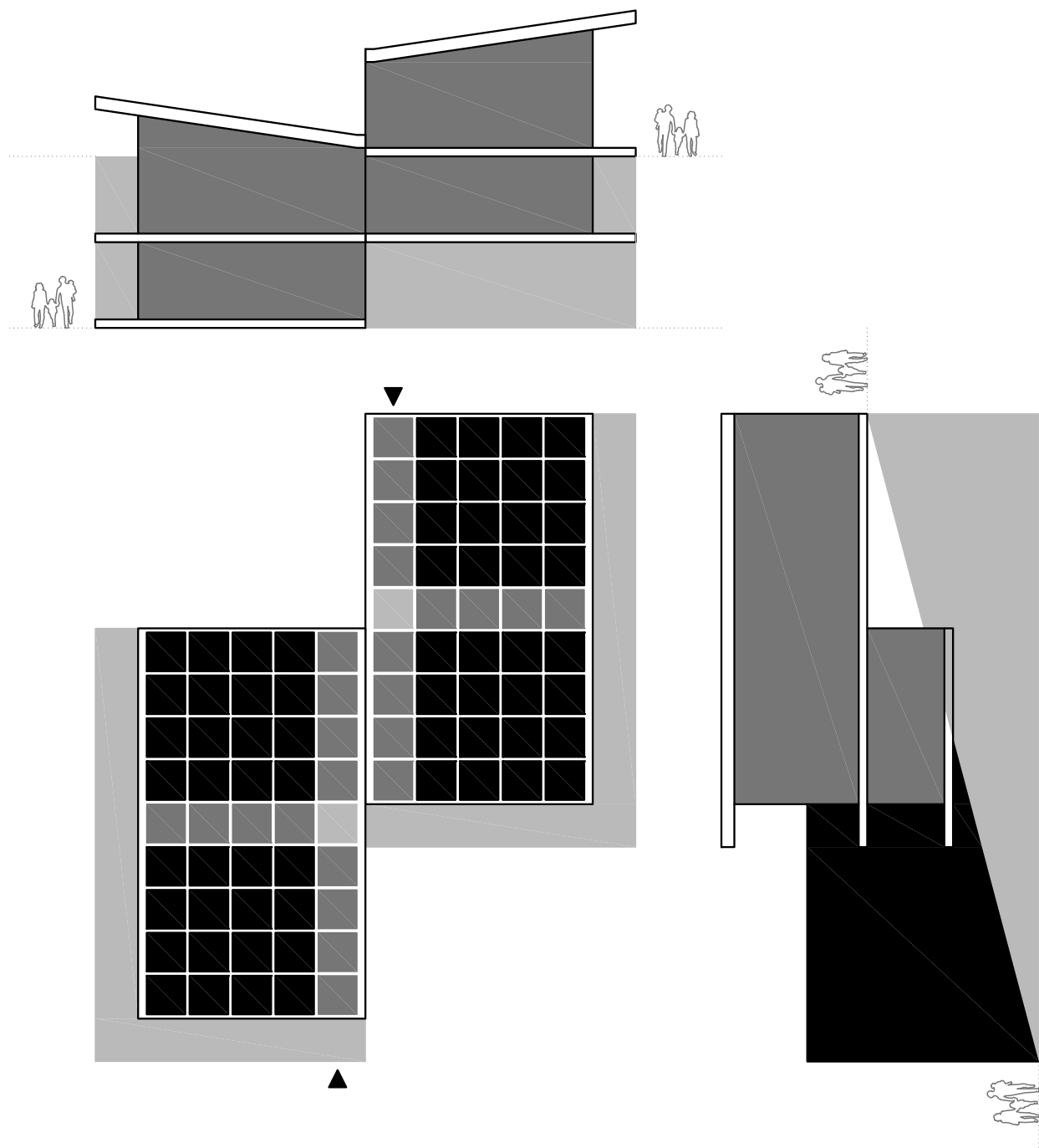


planta 2



planta 3

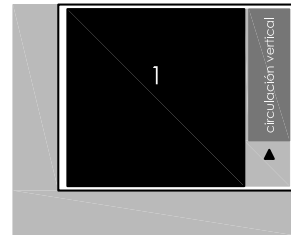




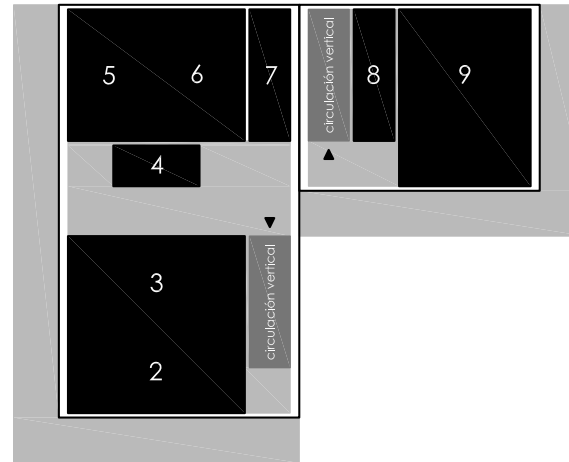
ZONIFICACIÓN

- 1 garaje
- 2 sala
- 3 comedor
- 4 baño social
- 5 cocina
- 6 desayunador
- 7 lavandería
- 8 baño padres
- 9 dormitorio padres
- 10 baño hijos 1
- 11 dormitorio hijos 1
- 12 baño hijos 2
- 13 dormitorio hijos 2

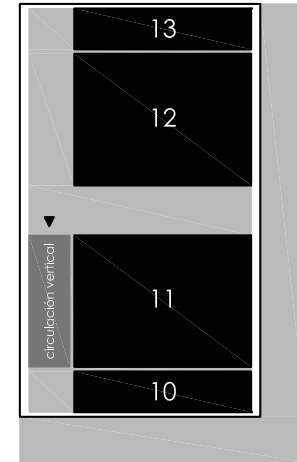
planta 1



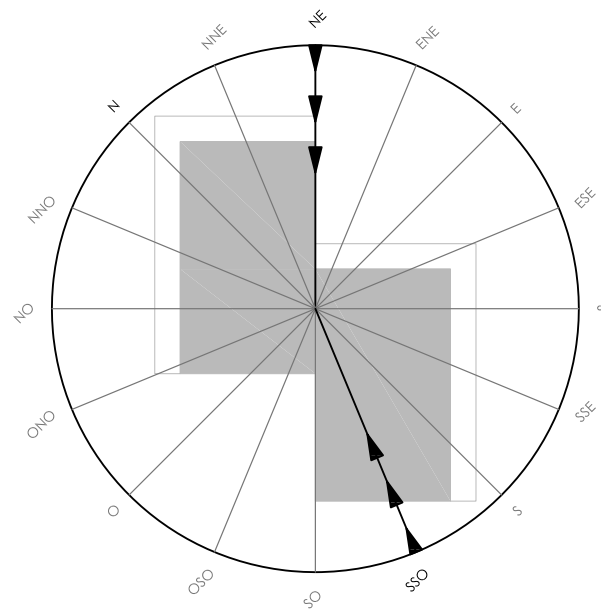
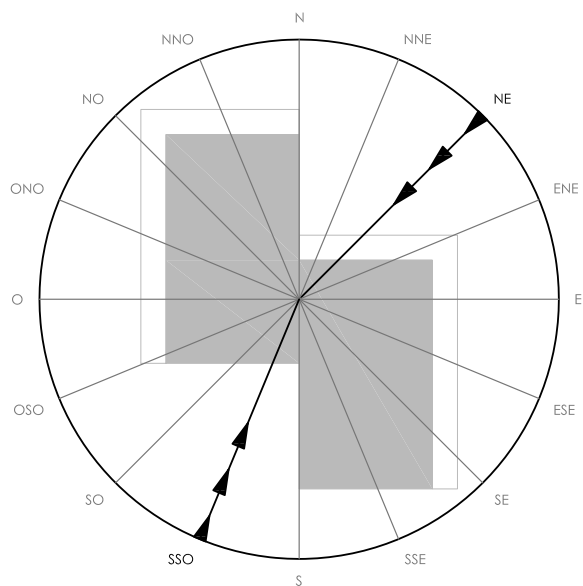
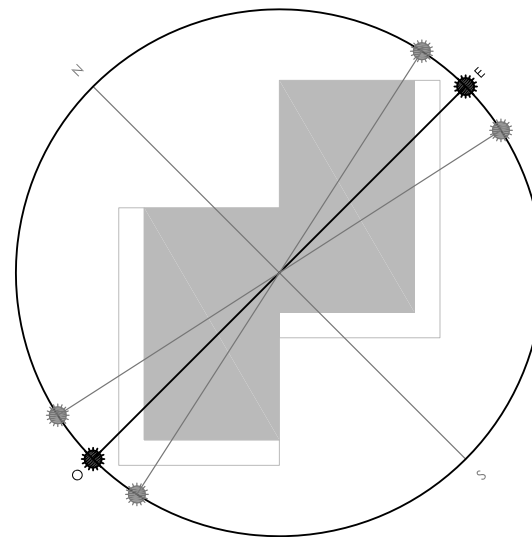
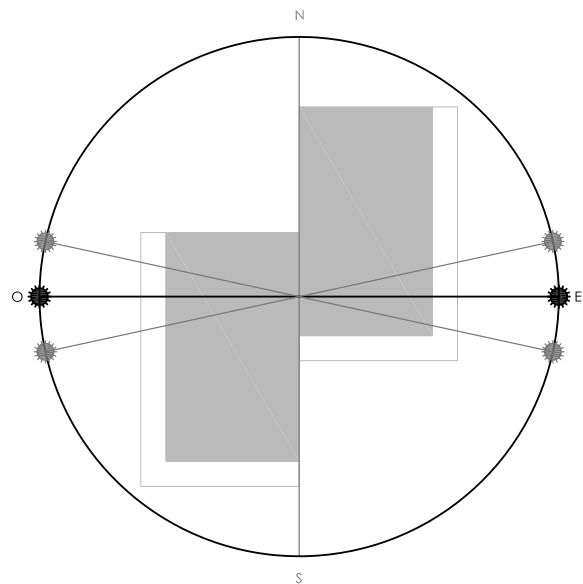
planta 2



planta 3



propuesta arquitectónica



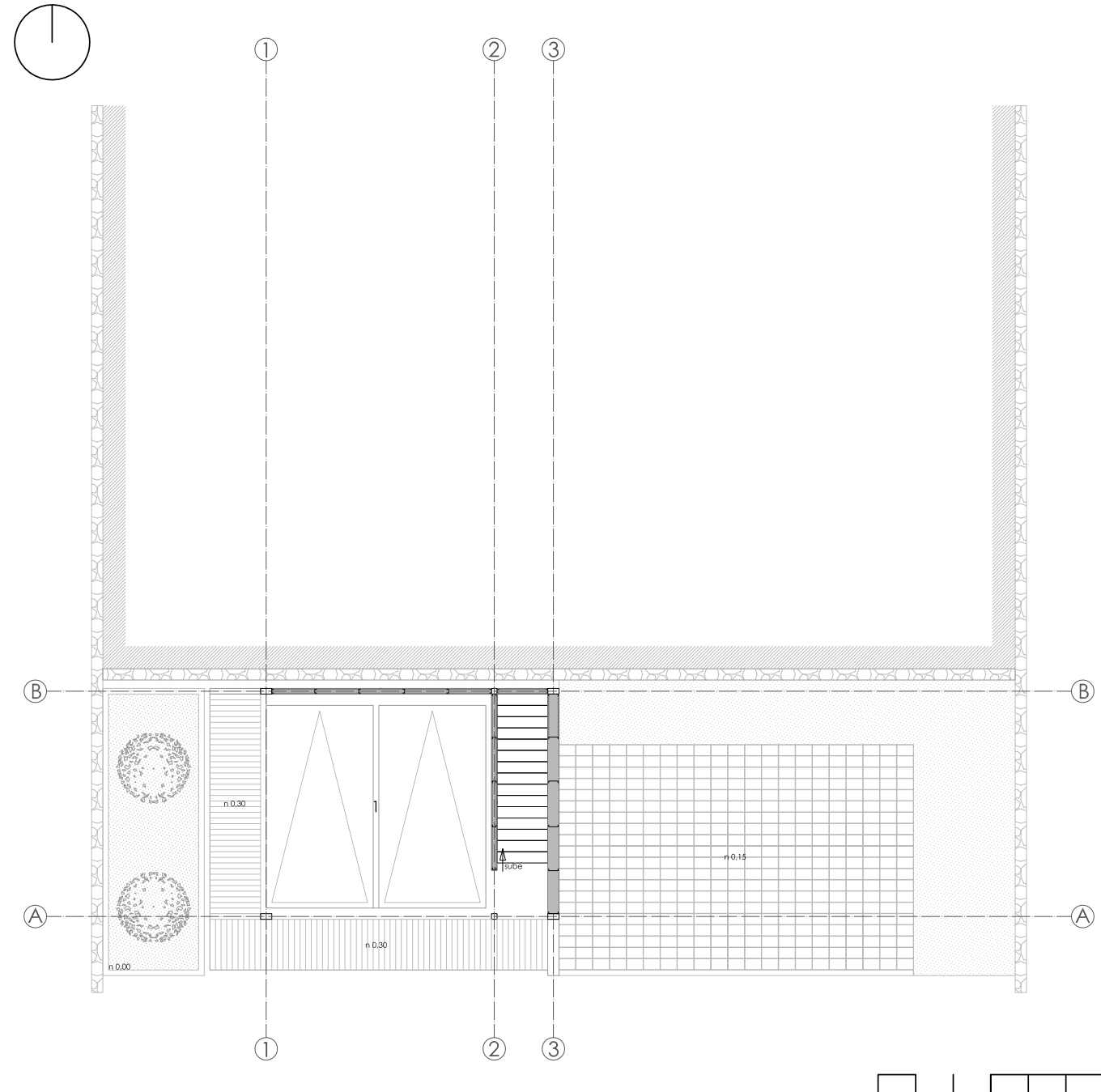
SOLEAMIENTO Y VIENTOS

Debido al emplazamiento hipotético, un ejercicio común dentro de la escuela fue el de disponer el soleamiento y los vientos más favorables para el proyecto.

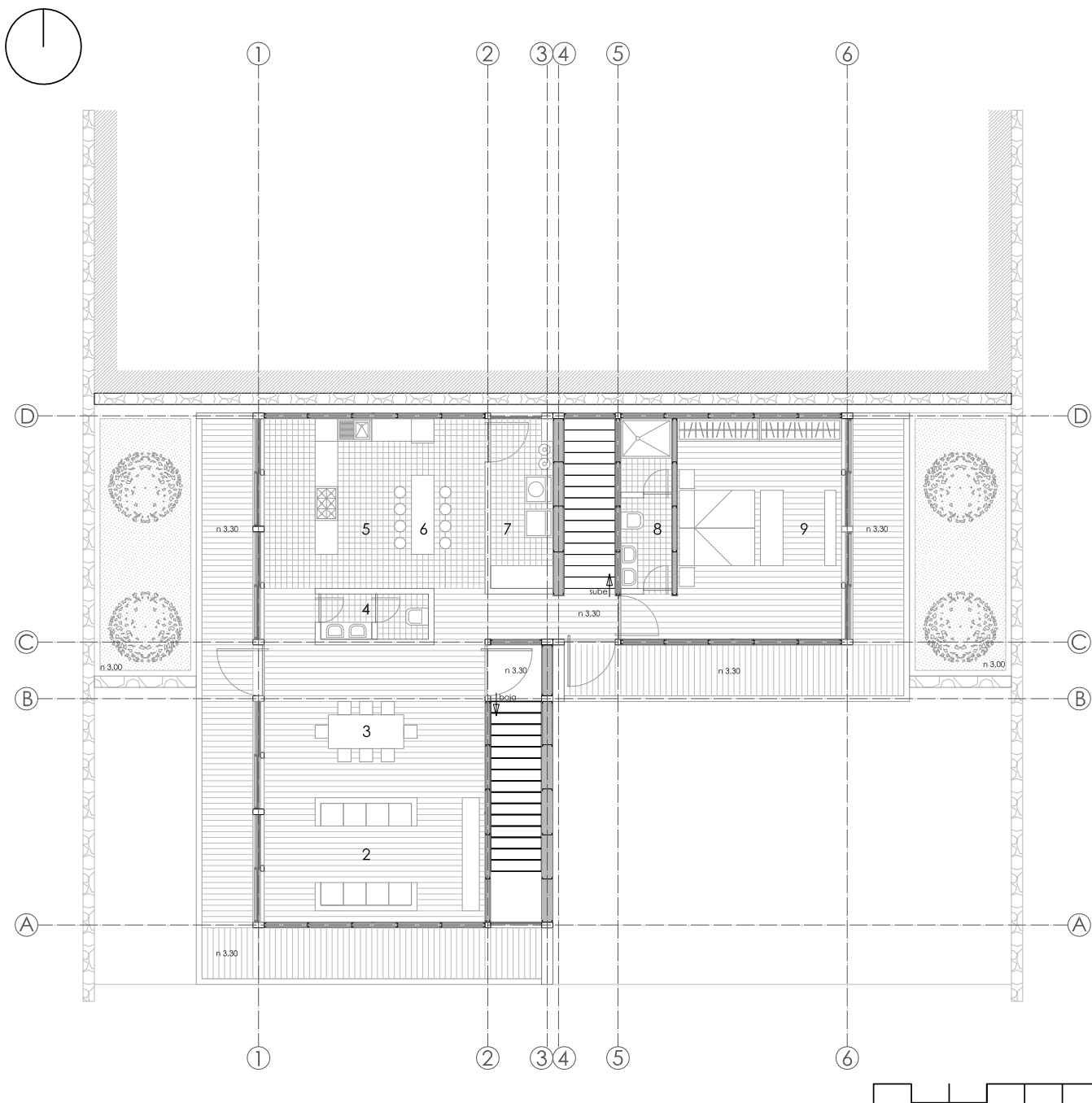
Aquí se propone la ubicación del norte totalmente perpendicular a la casa como el soleamiento mayor y mas optimo suponiendo que la casa se encontraría dentro de una urbanización lo que no permitiría una incidencia tan directa.

Este emplazamiento de la vivienda podría variar dentro de un rango de 45 grados como máximo para una optimización del soleamiento y vientos.

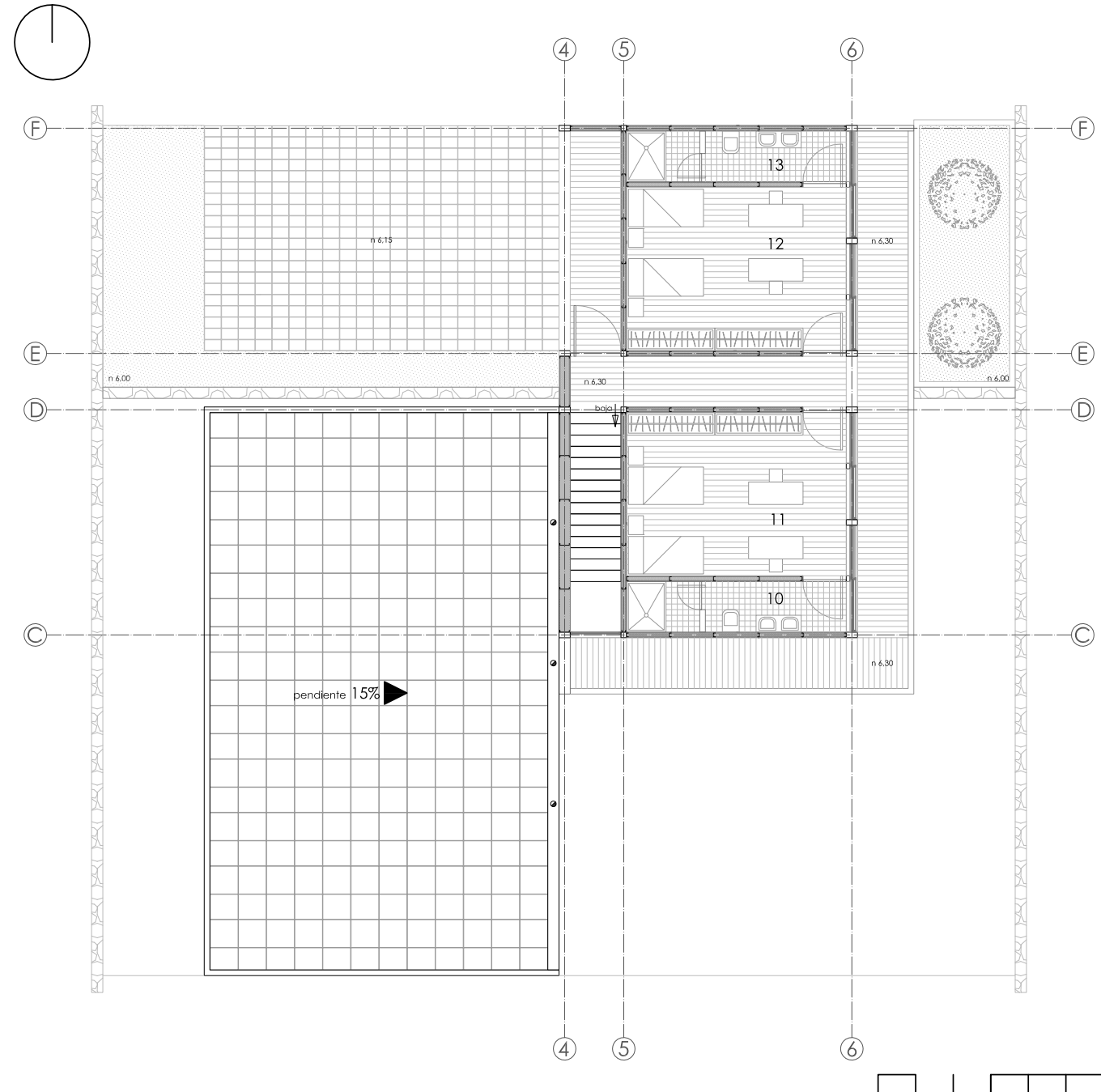
PLANTA BAJA



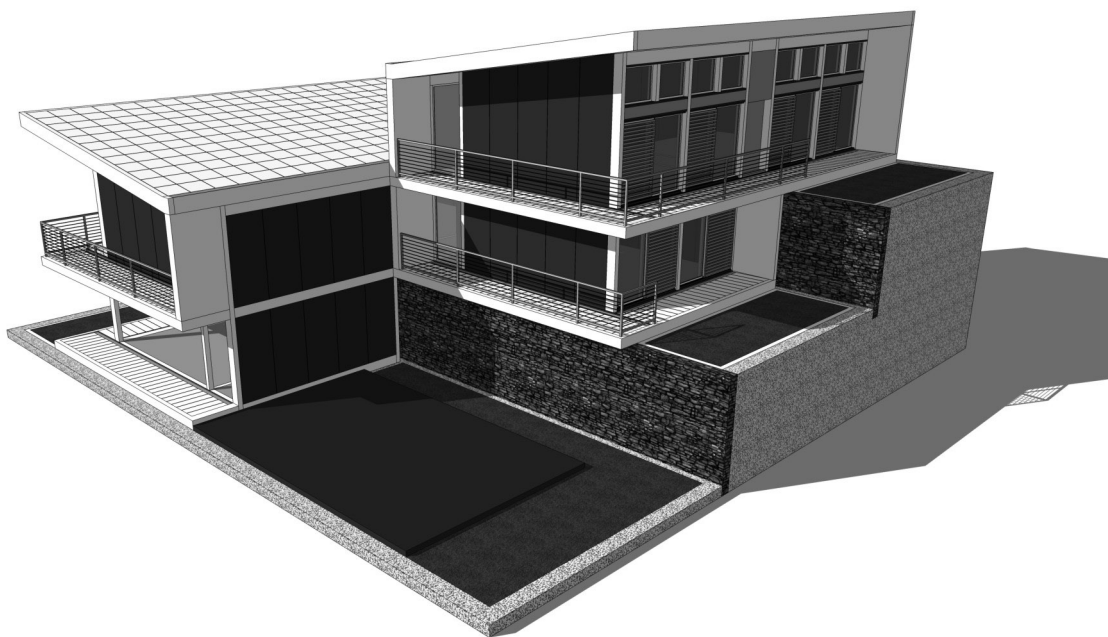
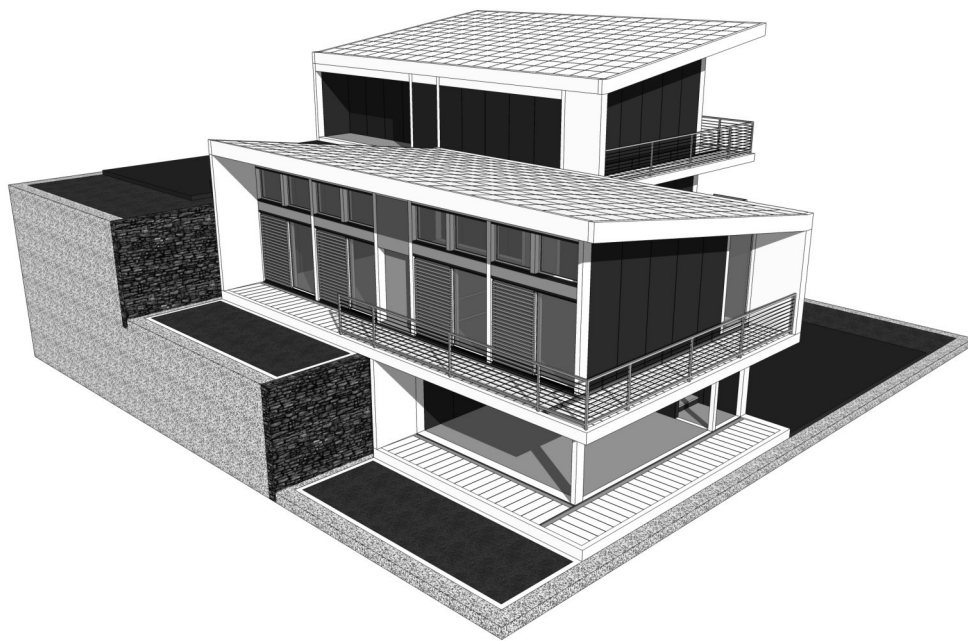
propuesta arquitectónica



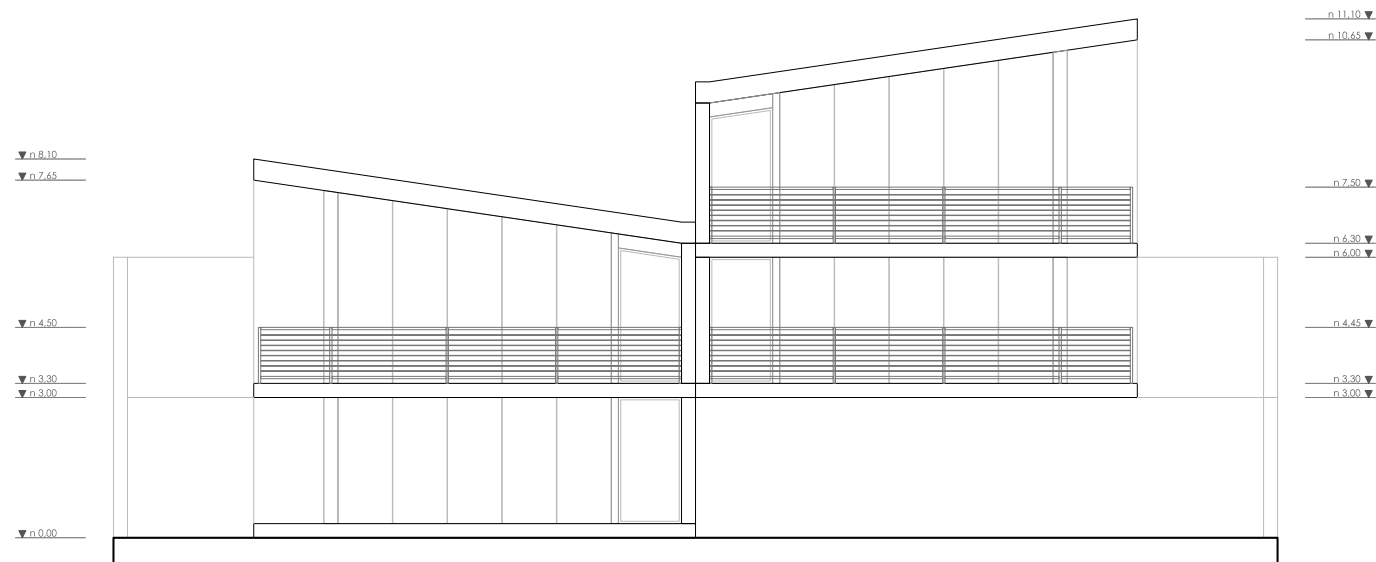
PLANTA ALTA 2



propuesta arquitectónica



FACHADA SUR



propuesta arquitectónica

▼ n. 11,10
▼ n. 10,65

▼ n. 7,50

▼ n. 6,30
▼ n. 6,00

▼ n. 4,50

▼ n. 3,30
▼ n. 3,00

▼ n. 0,00



n. 11,10 ▼
n. 10,65 ▼
n. 10,05 ▼

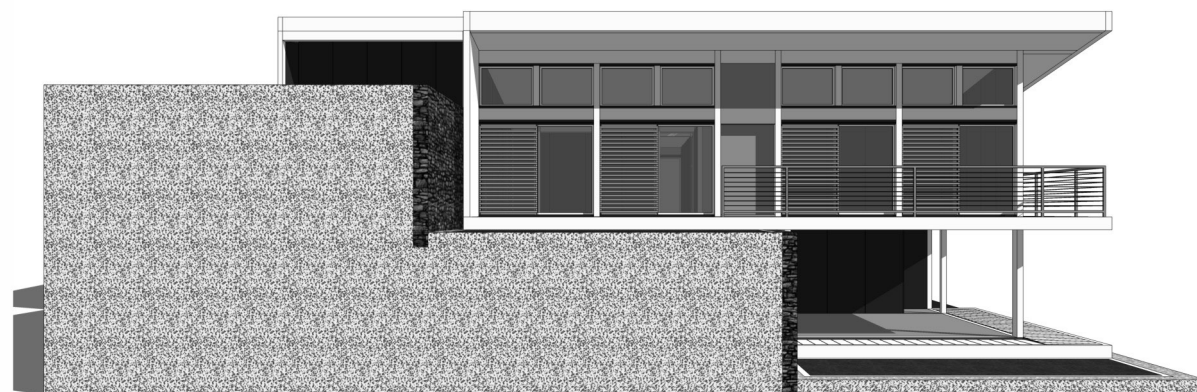
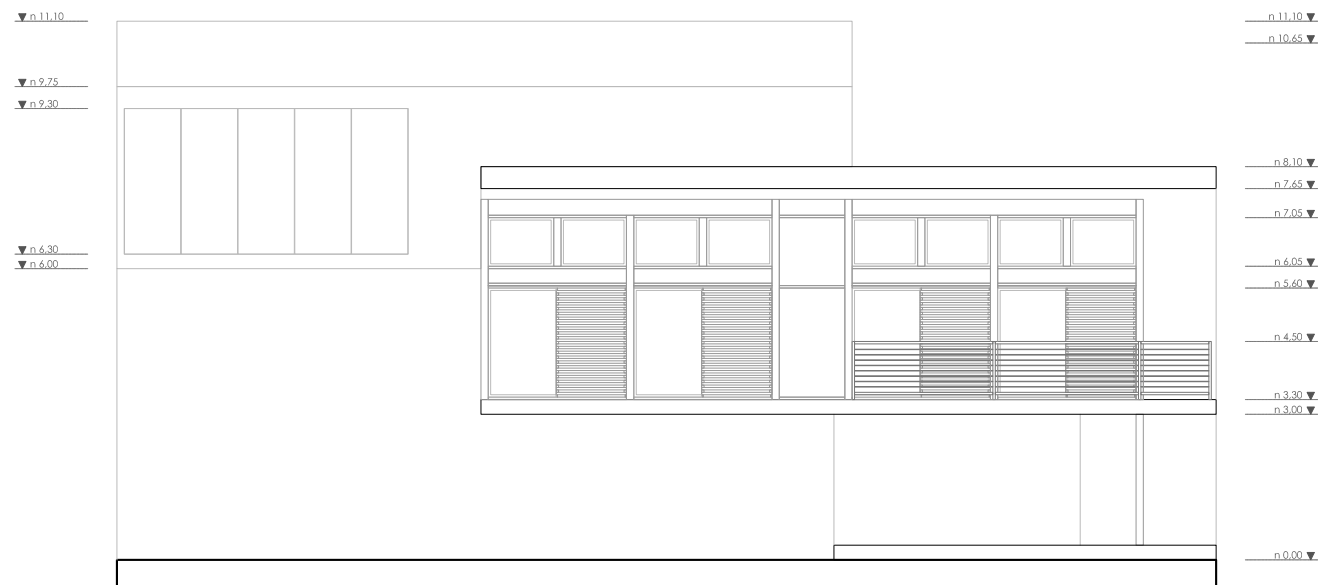
n. 9,05 ▼
n. 8,60 ▼

n. 6,30 ▼
n. 6,00 ▼

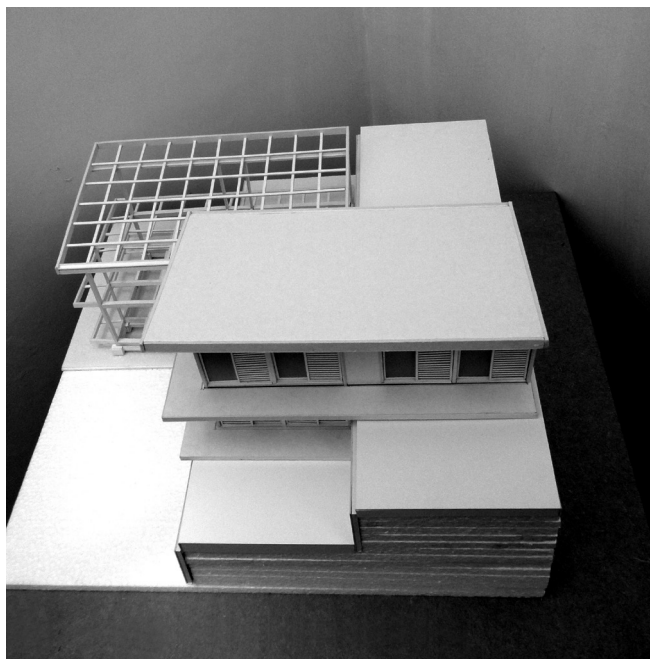
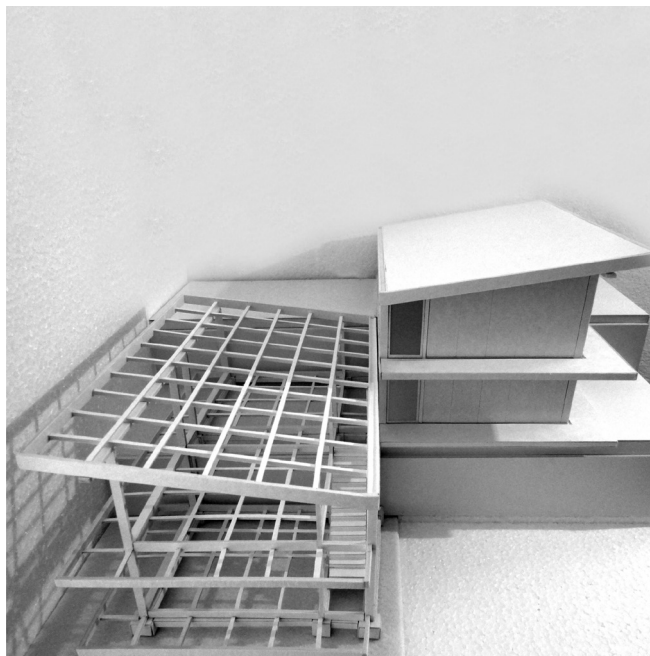
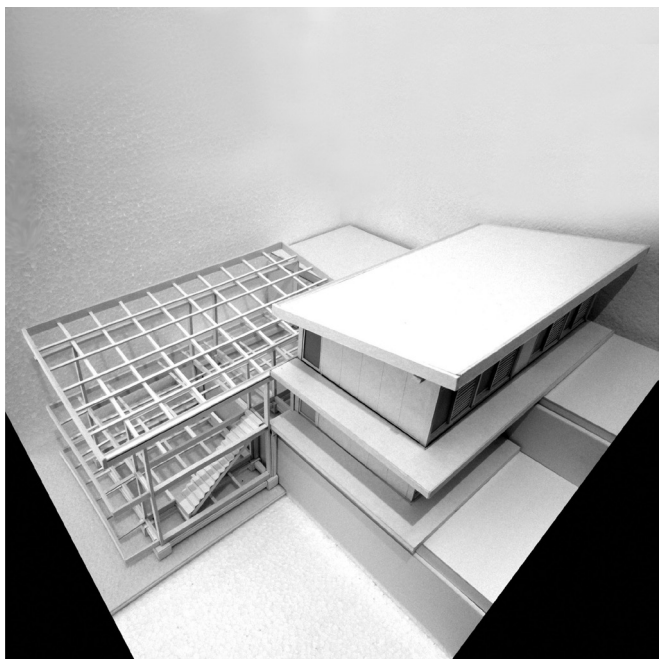
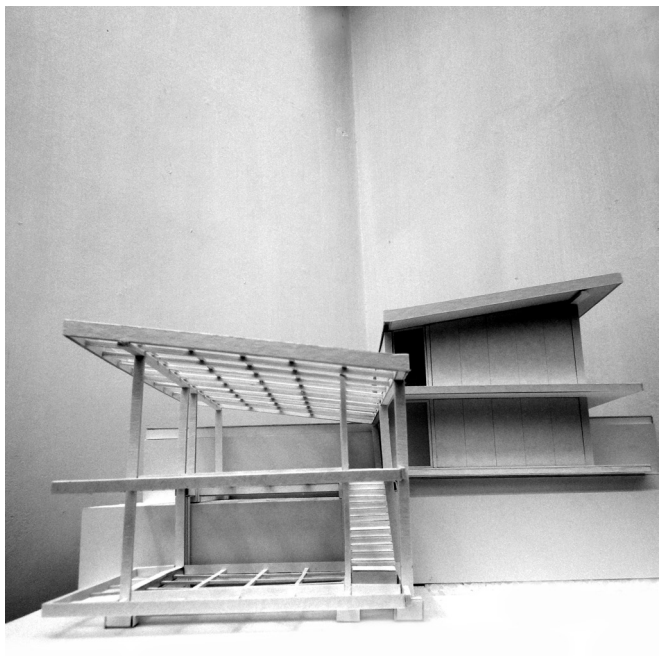
FACHADA ESTE



FACHADA OESTE

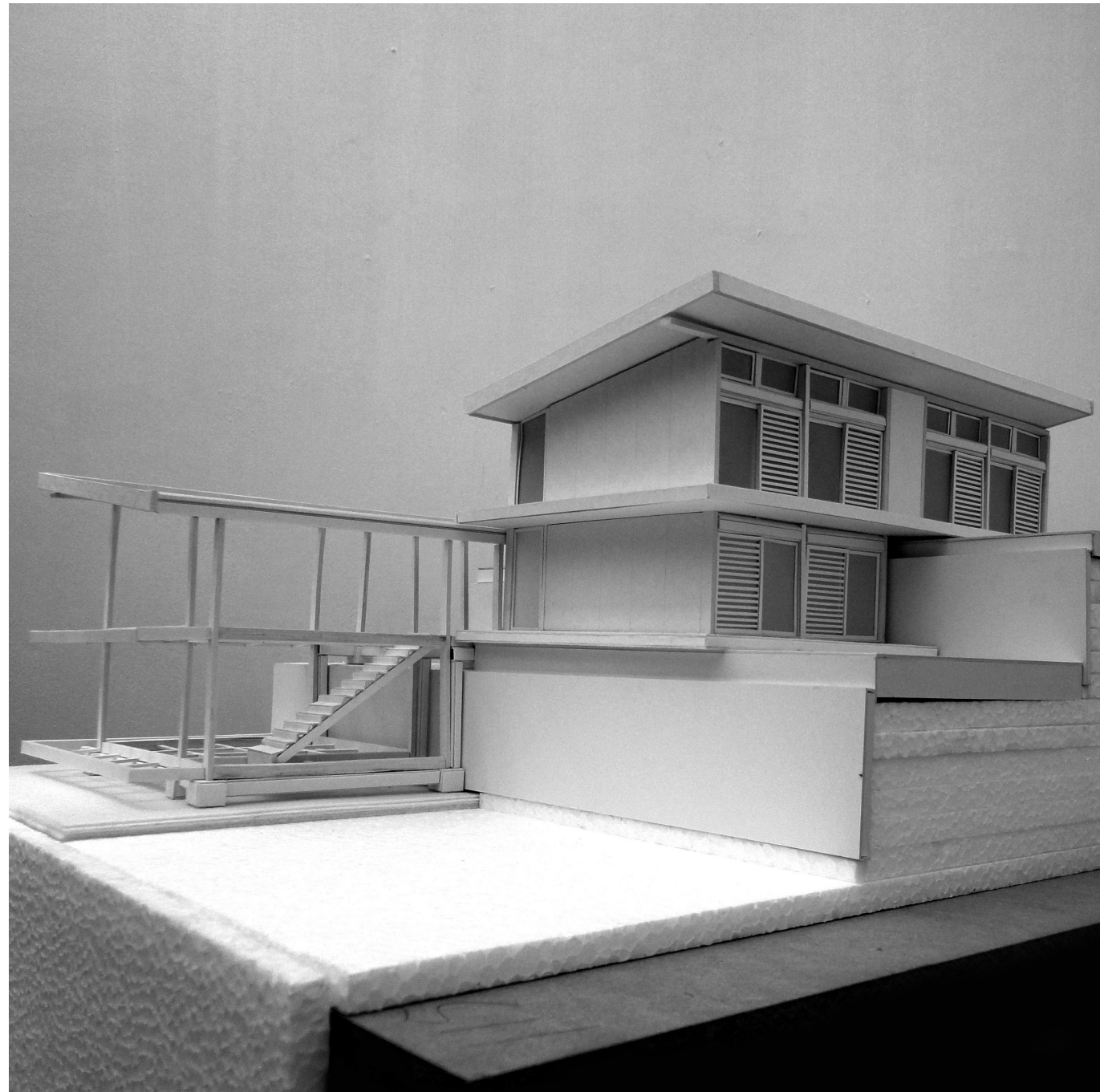


propuesta arquitectónica

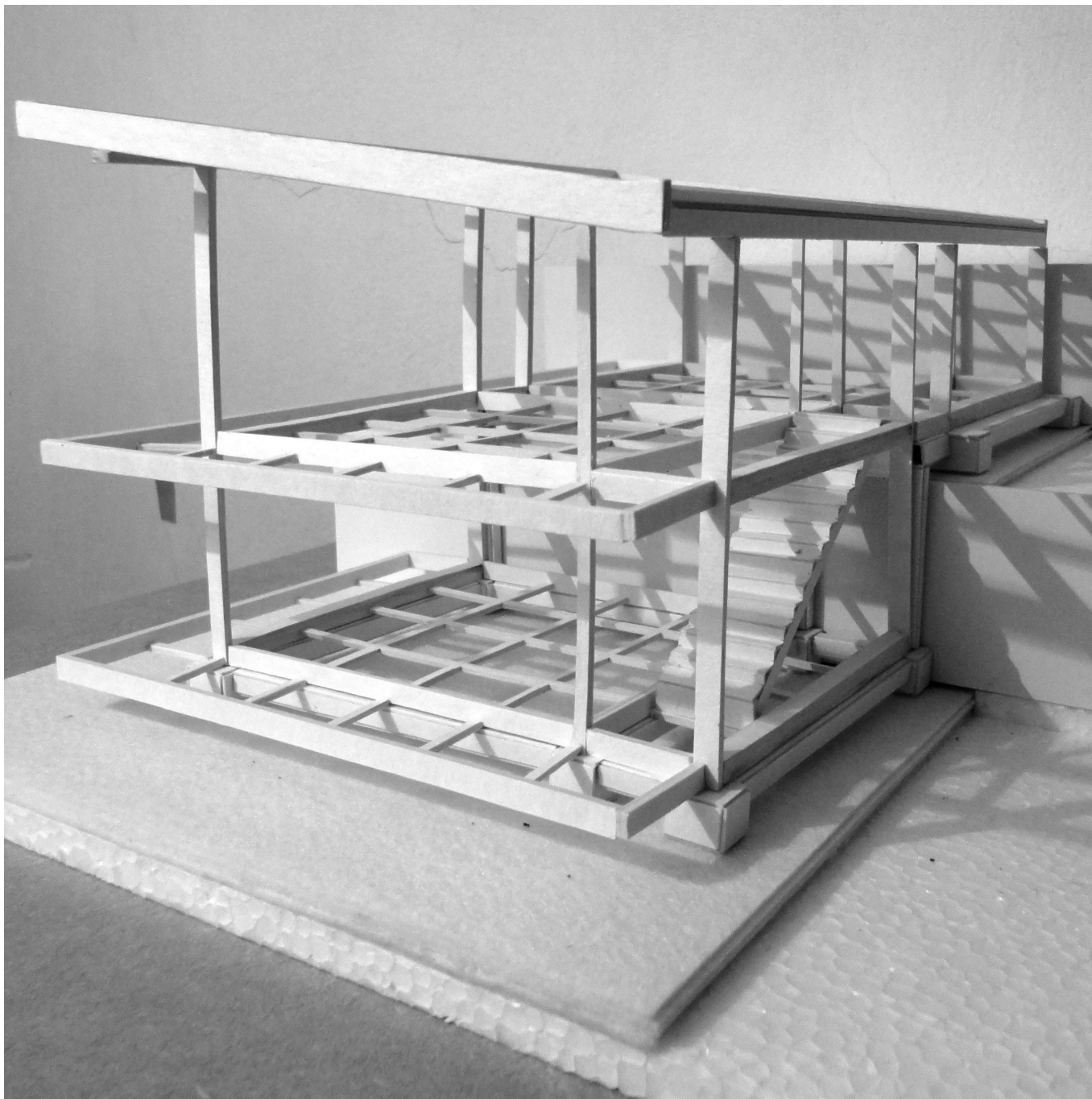


FOTOGRAFIAS MAQUETA

FOTOGRAFIAS MAQUETA

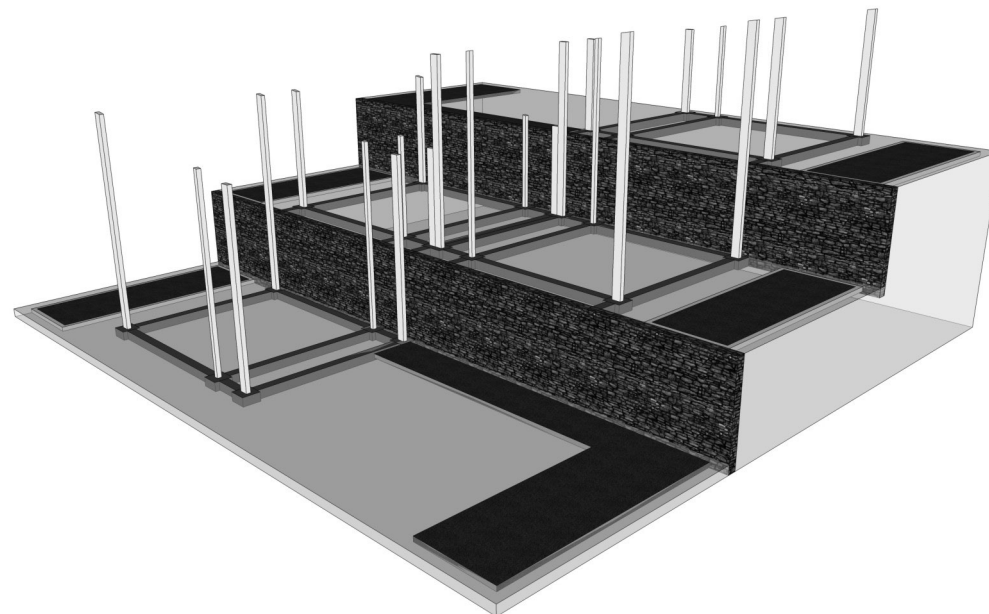
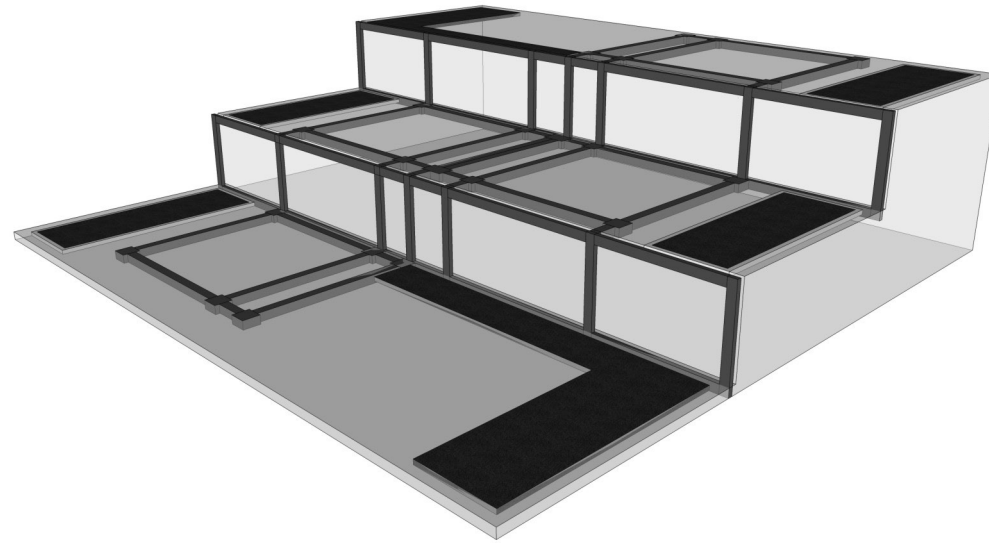


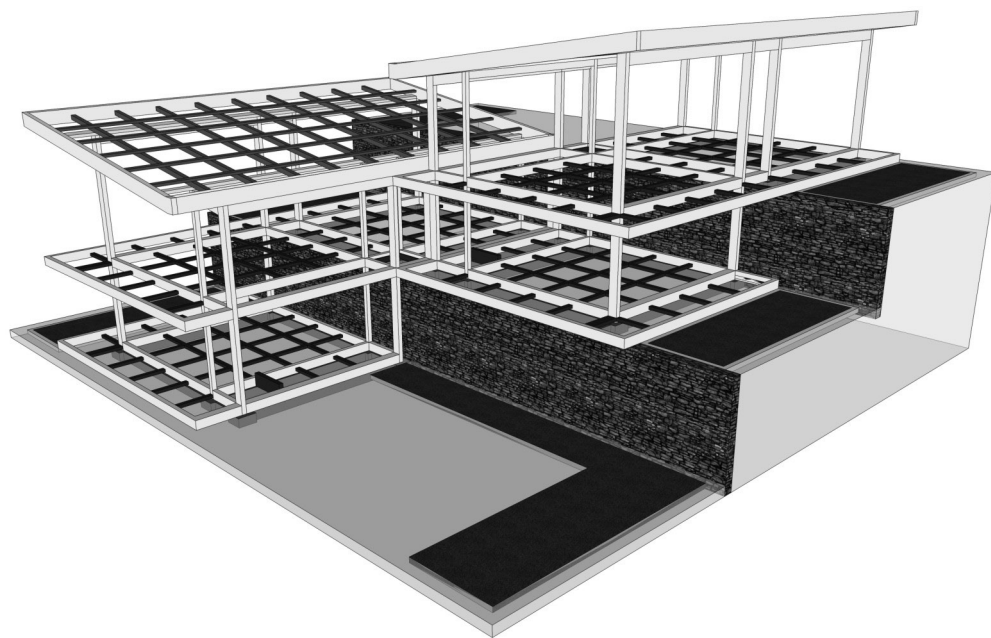
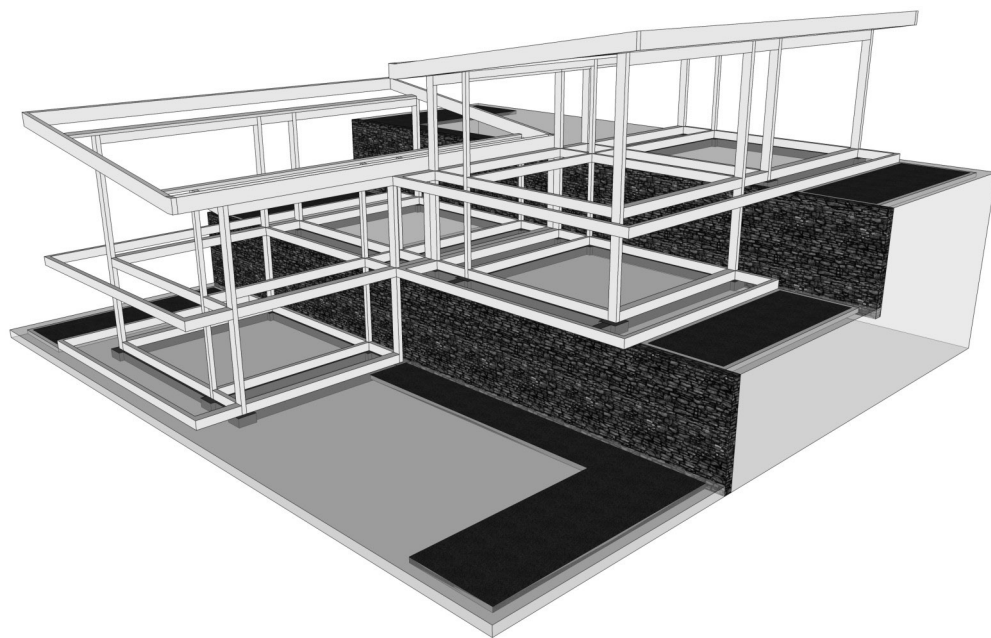
propuesta arquitectónica



FOTOGRAFIAS MAQUETA

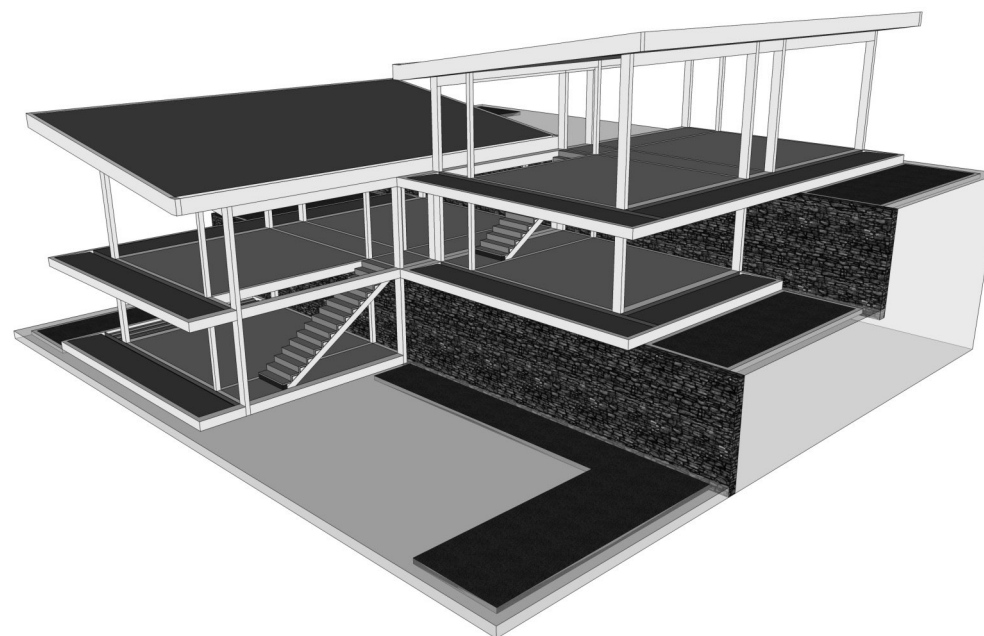
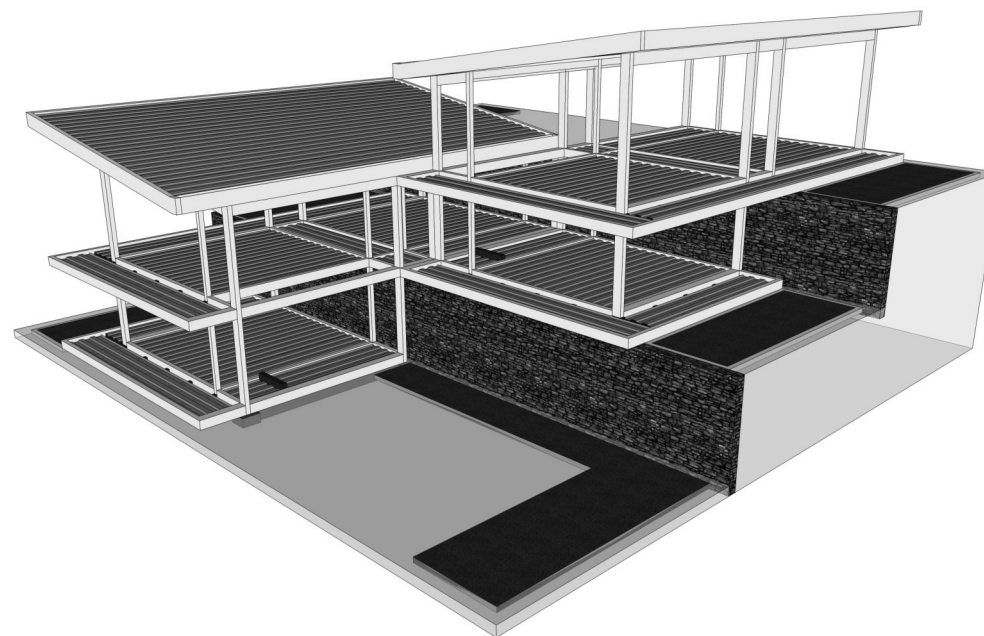
PROCESO CONSTRUCTIVO maqueta virtual



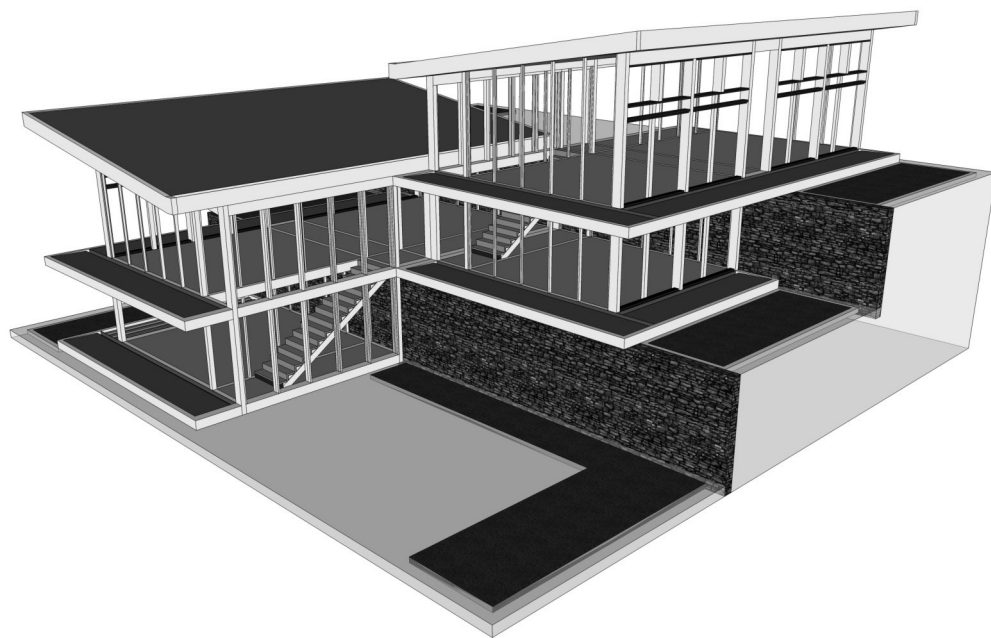


PROCESO CONSTRUCTIVO
maqueta virtual

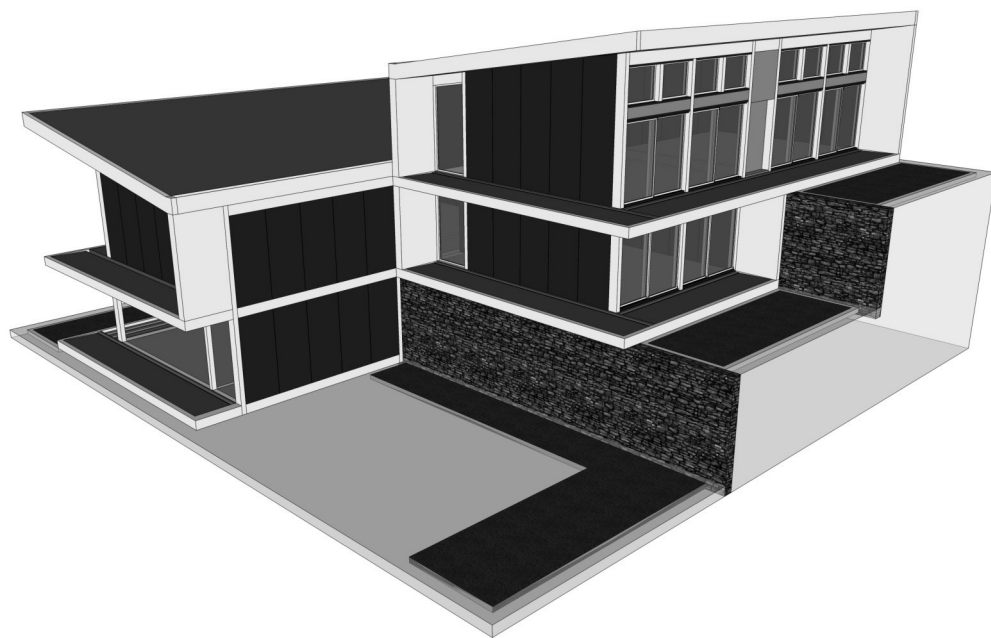
PROCESO CONSTRUCTIVO maqueta virtual



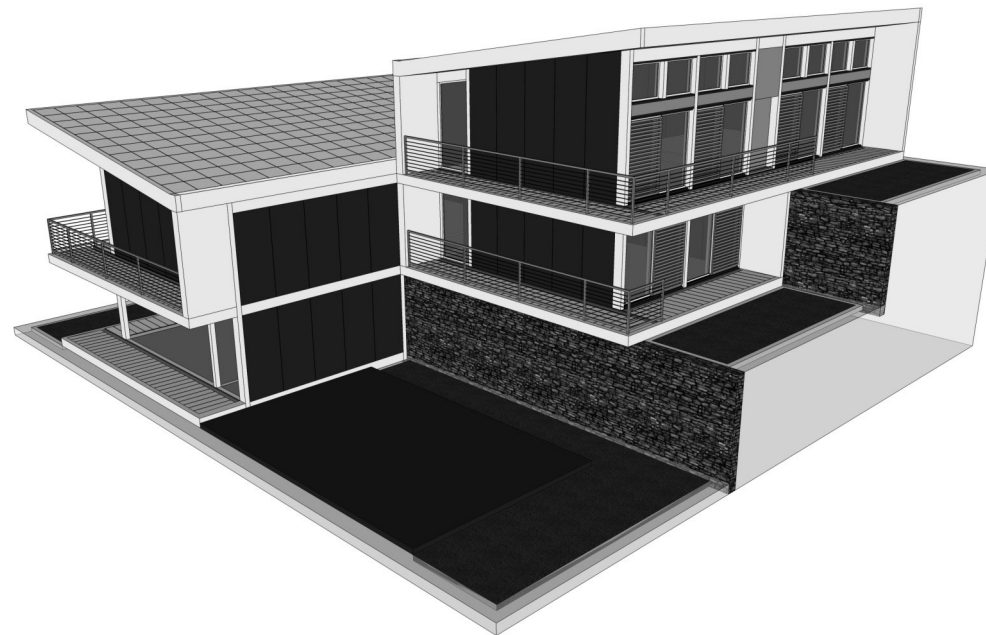
propuesta arquitectónica



PROCESO CONSTRUCTIVO
maqueta virtual



PROCESO CONSTRUCTIVO
maqueta virtual

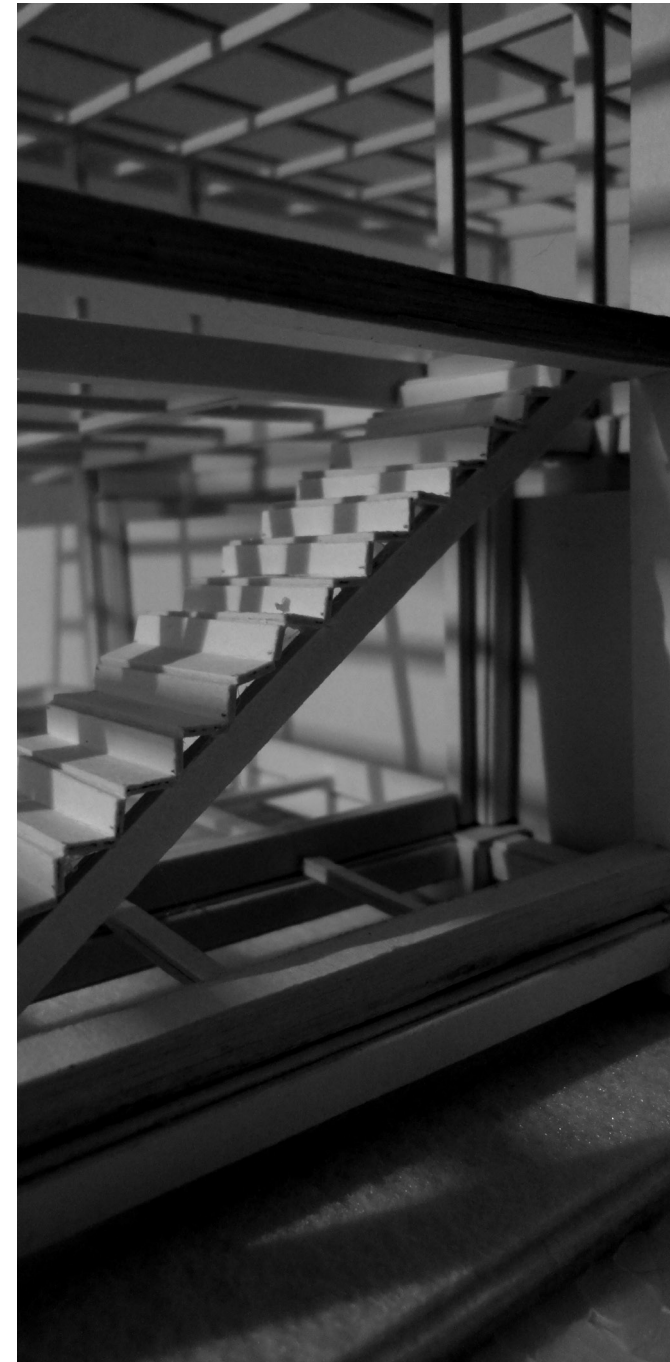
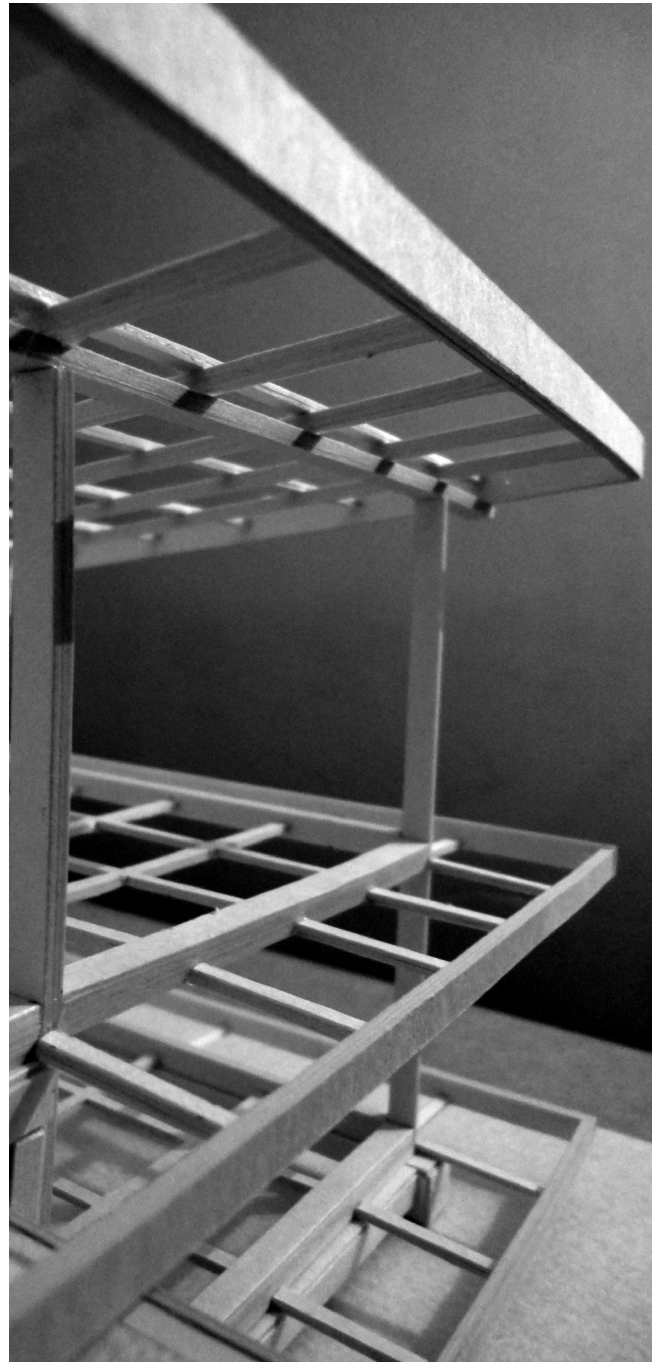


propuesta arquitectónica

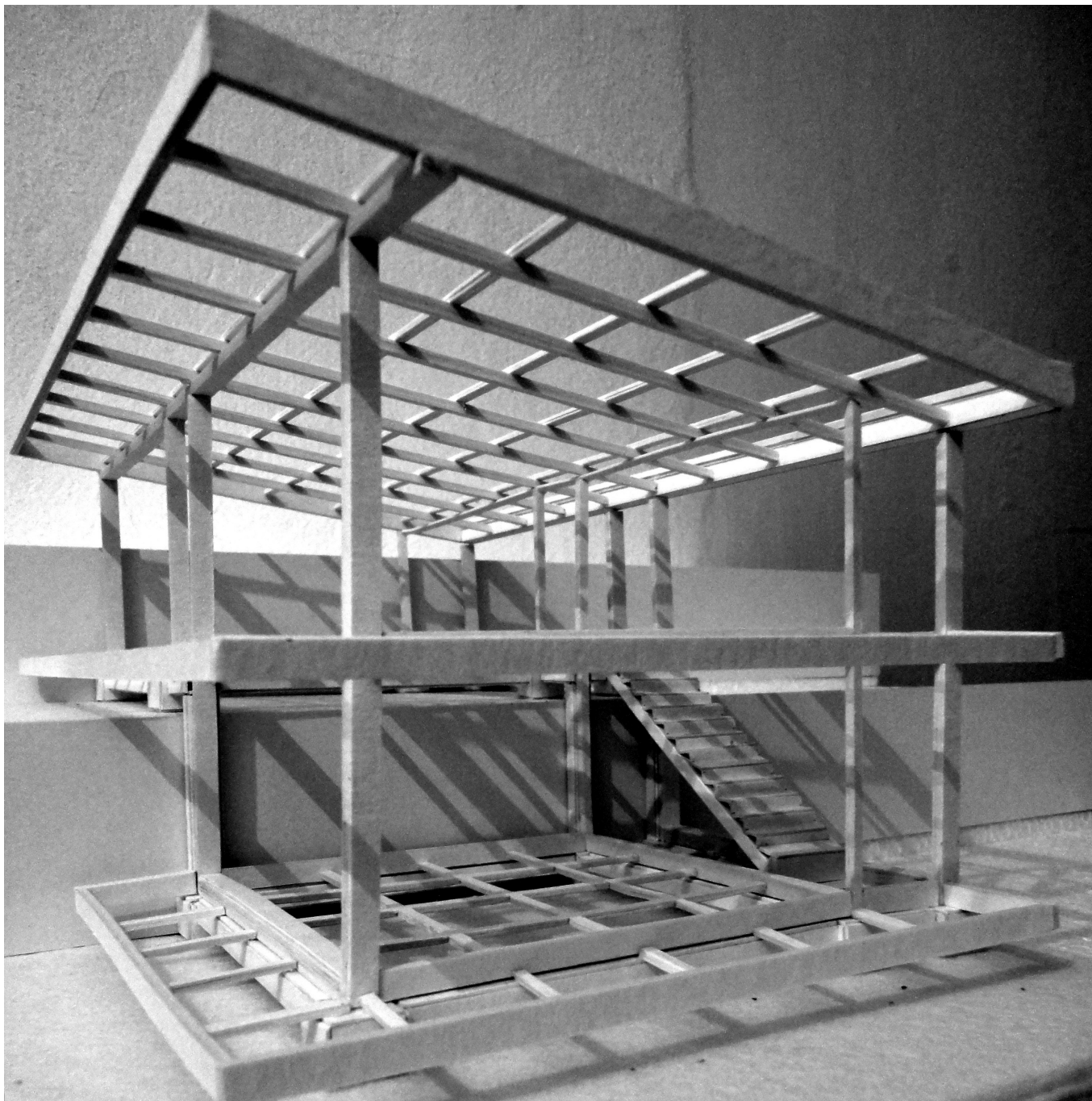


FOTOGRAFIAS MAQUETA

FOTOGRAFIAS MAQUETA

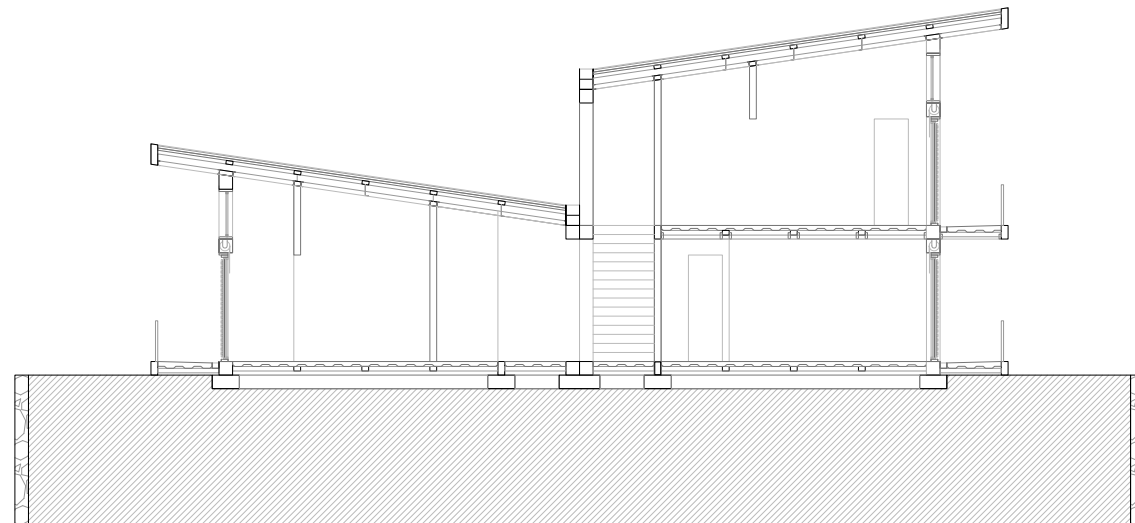
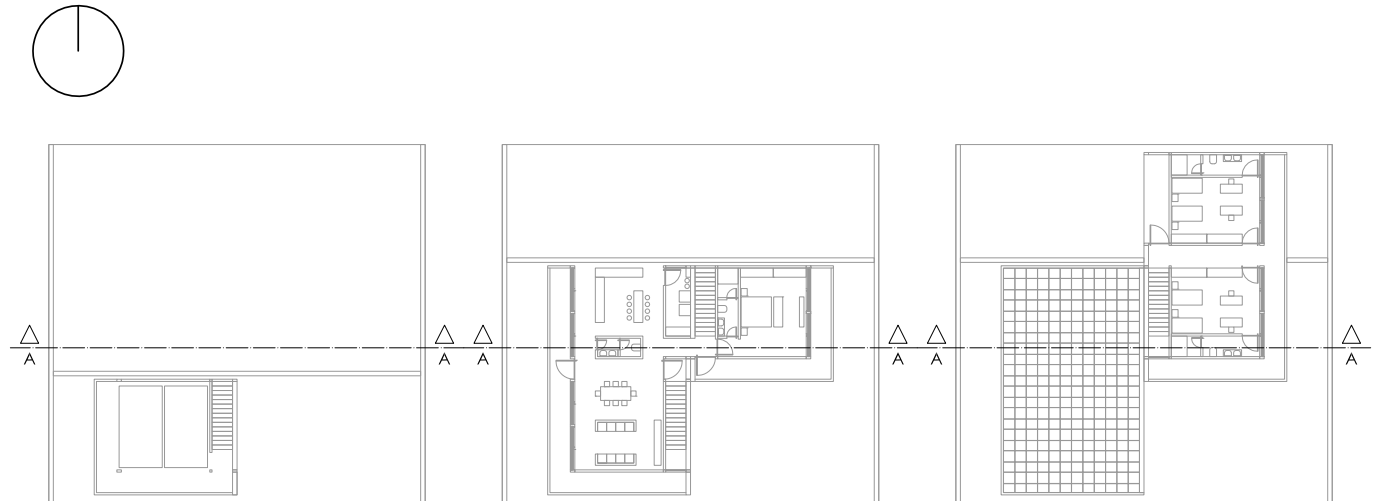


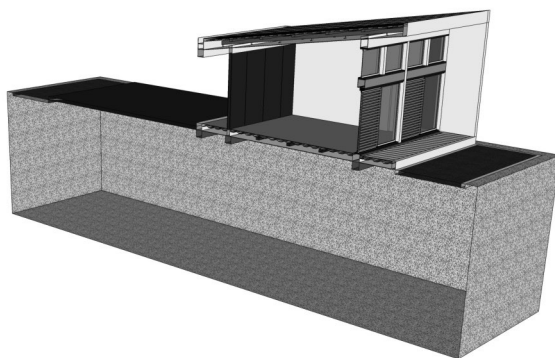
propuesta arquitectónica



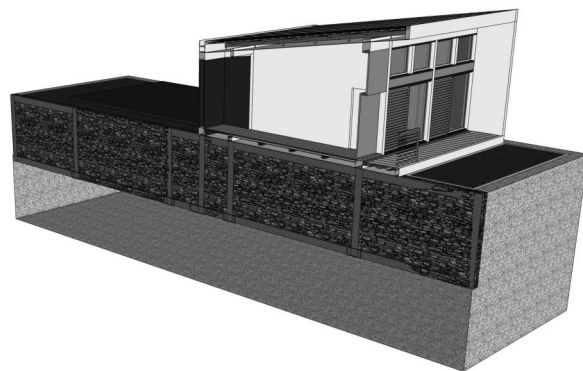
FOTOGRAFIAS MAQUETA

CORTE A - A esquema

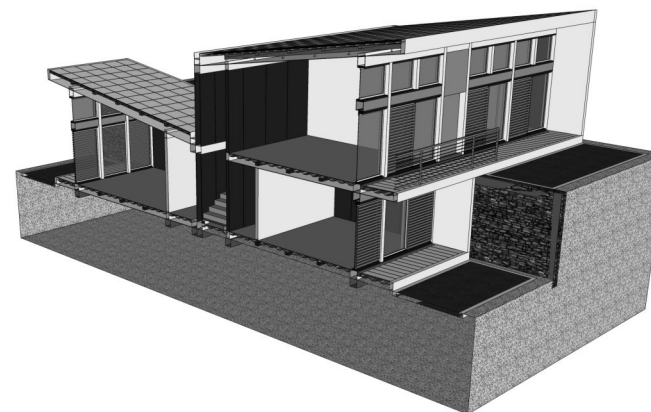


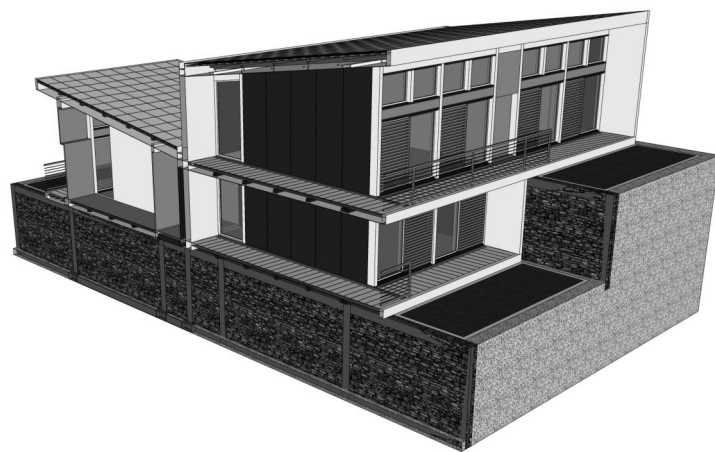


CORTE A - A
secciones progresivas
tridimensionales

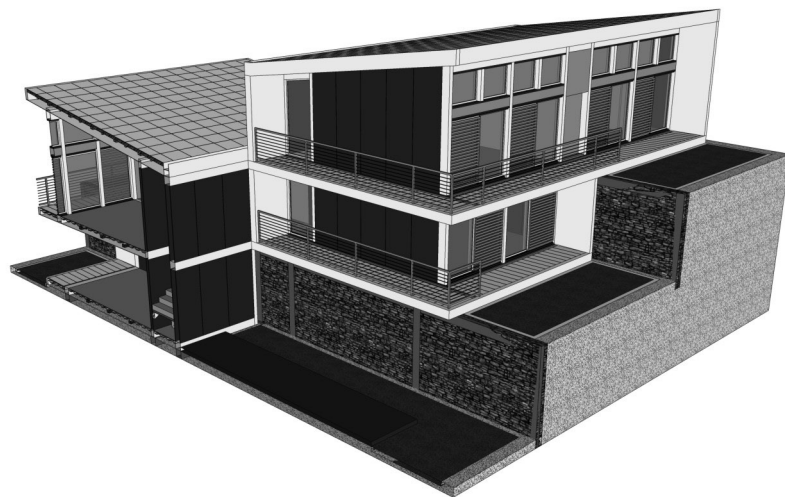


CORTE A - A
secciones progresivas
tridimensionales

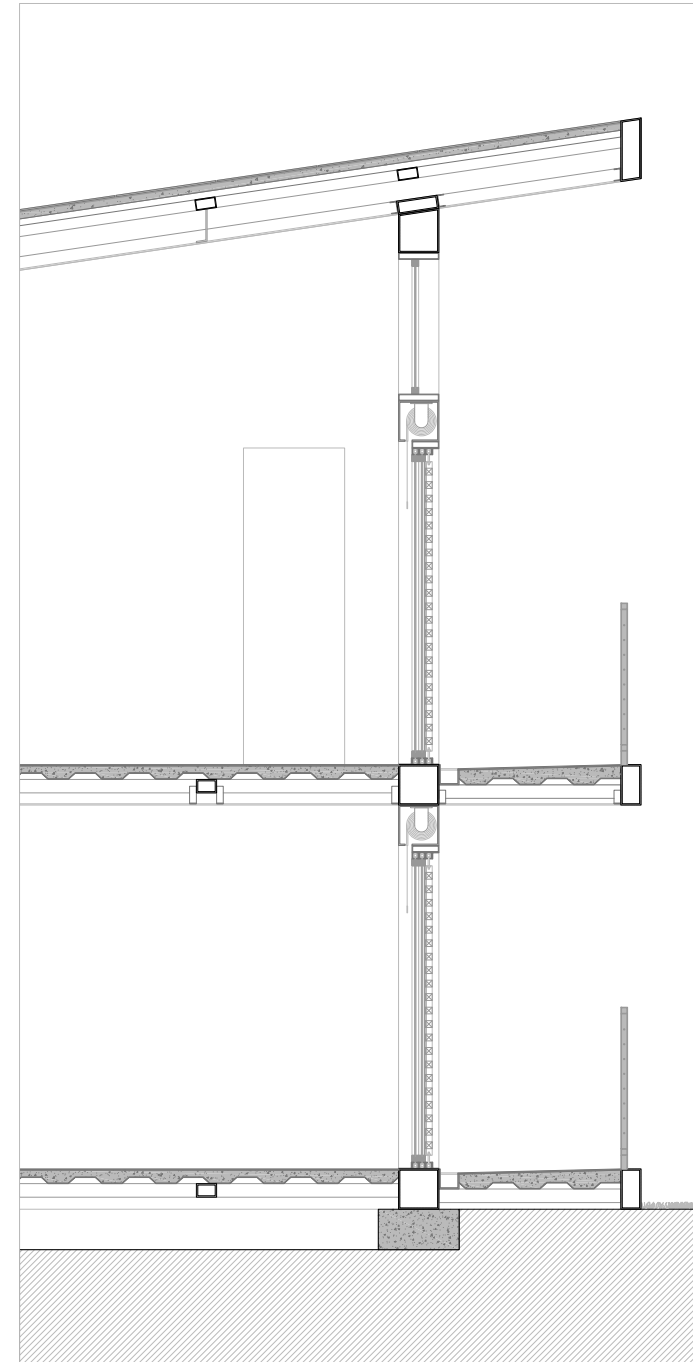
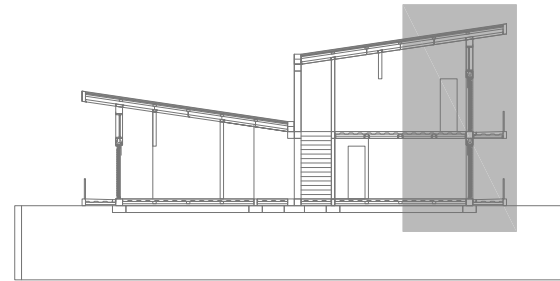




CORTE A - A
secciones progresivas
tridimensionales

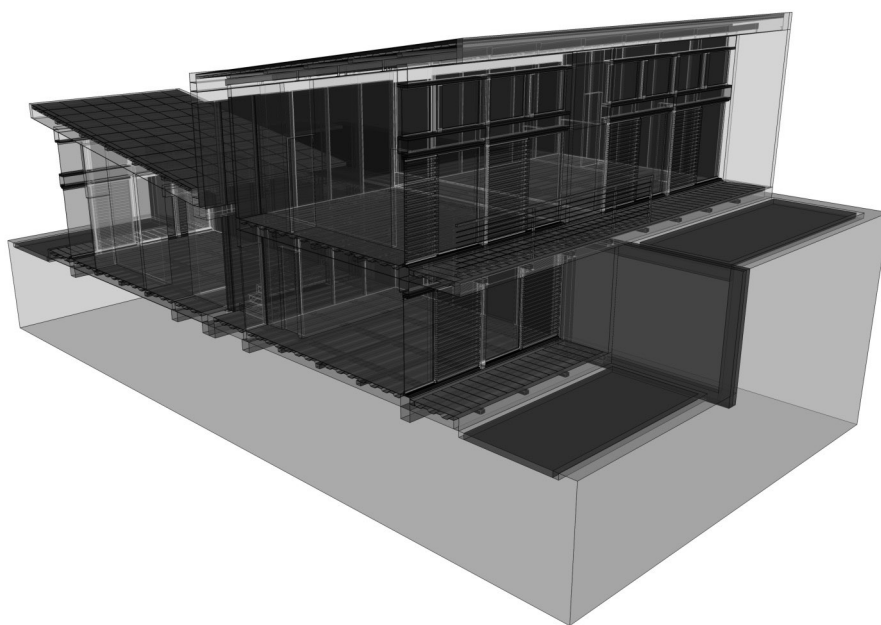
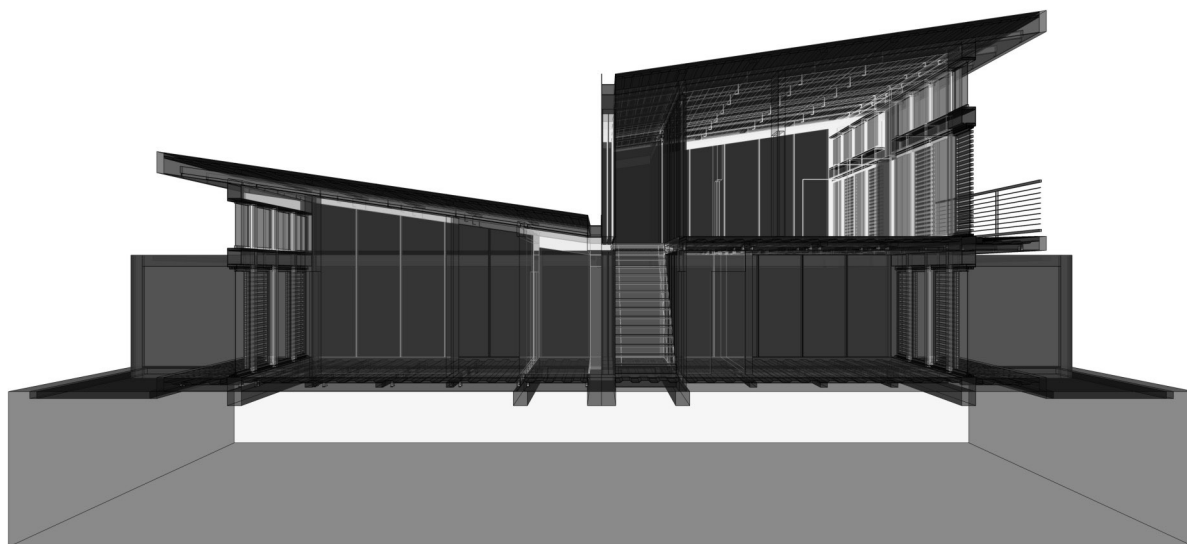


SECCIÓN A - A esquema

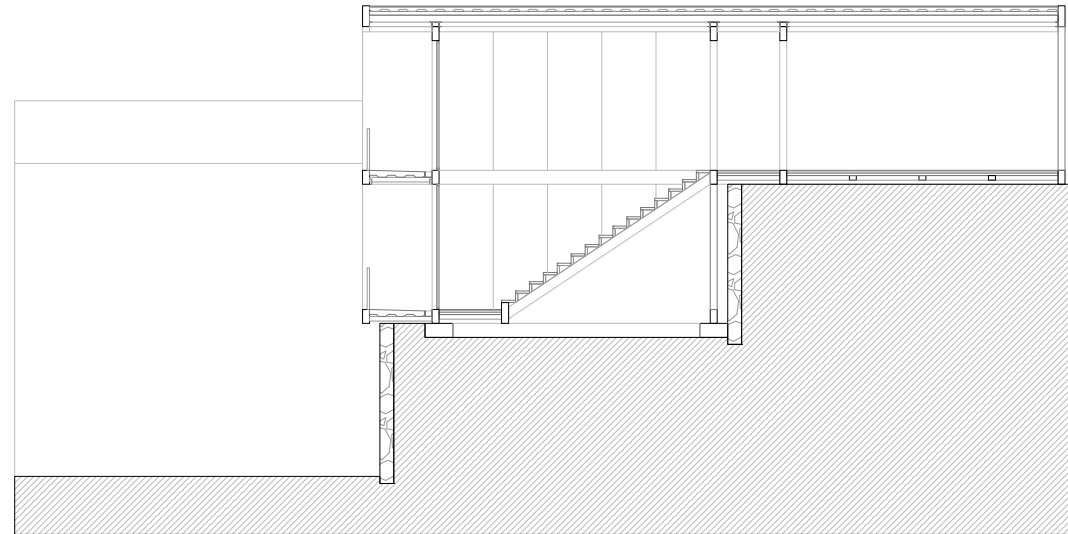
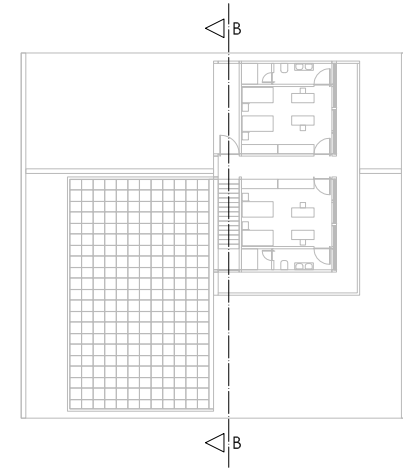
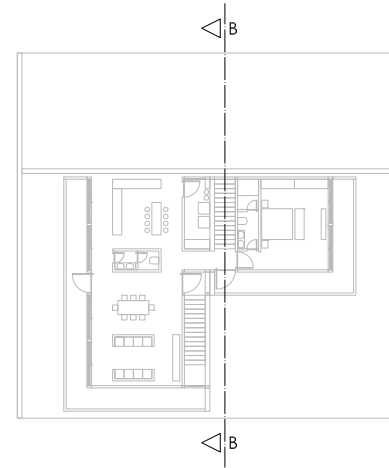
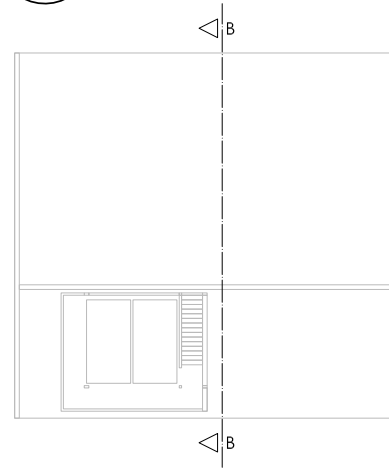
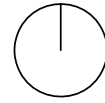


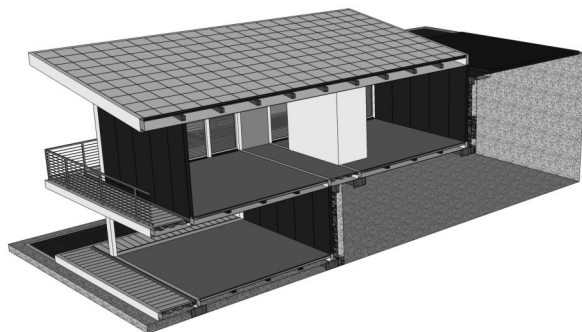
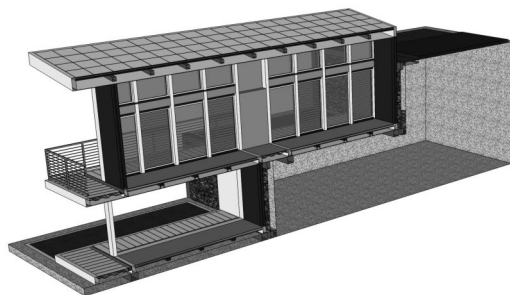
propuesta arquitectónica

SECCIÓN A - A
maqueta tridimensional



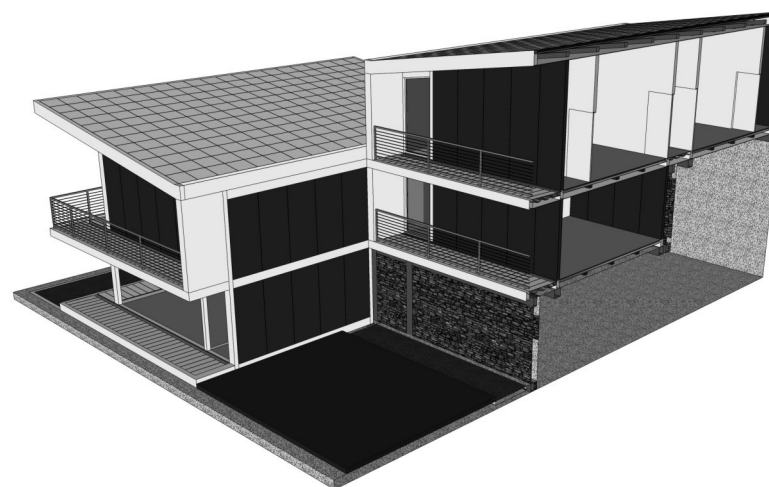
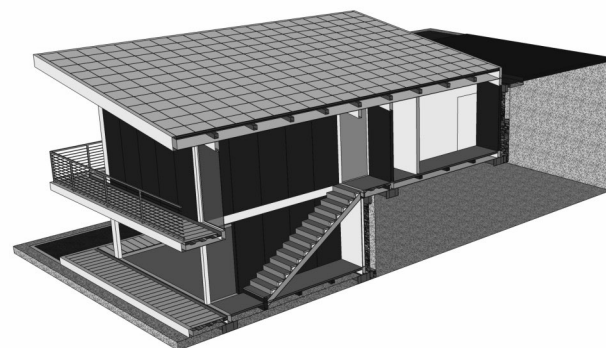
CORTE B - B esquema

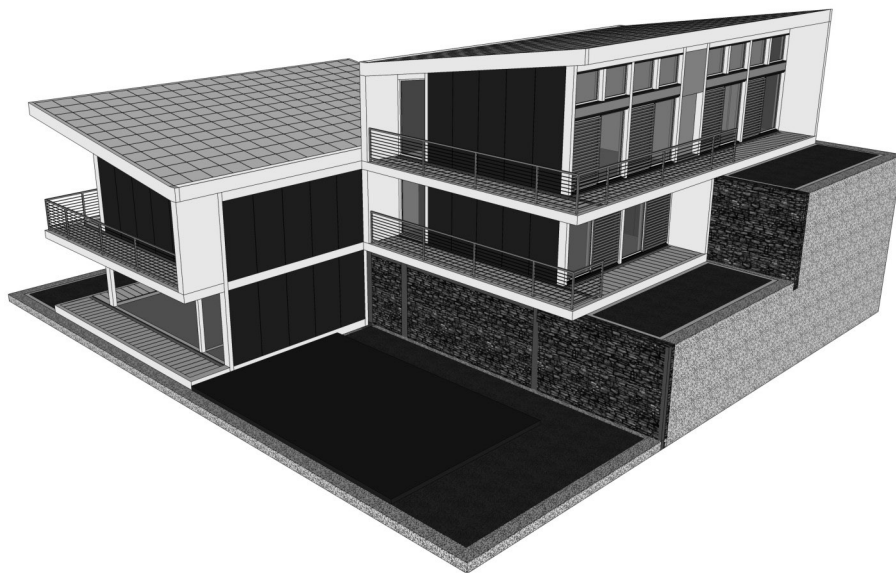
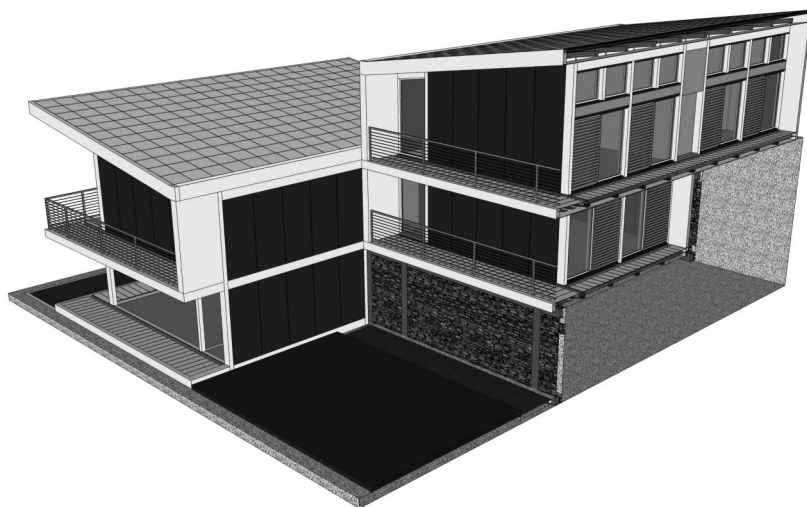




CORTE B - B
secciones progresivas
tridimensionales

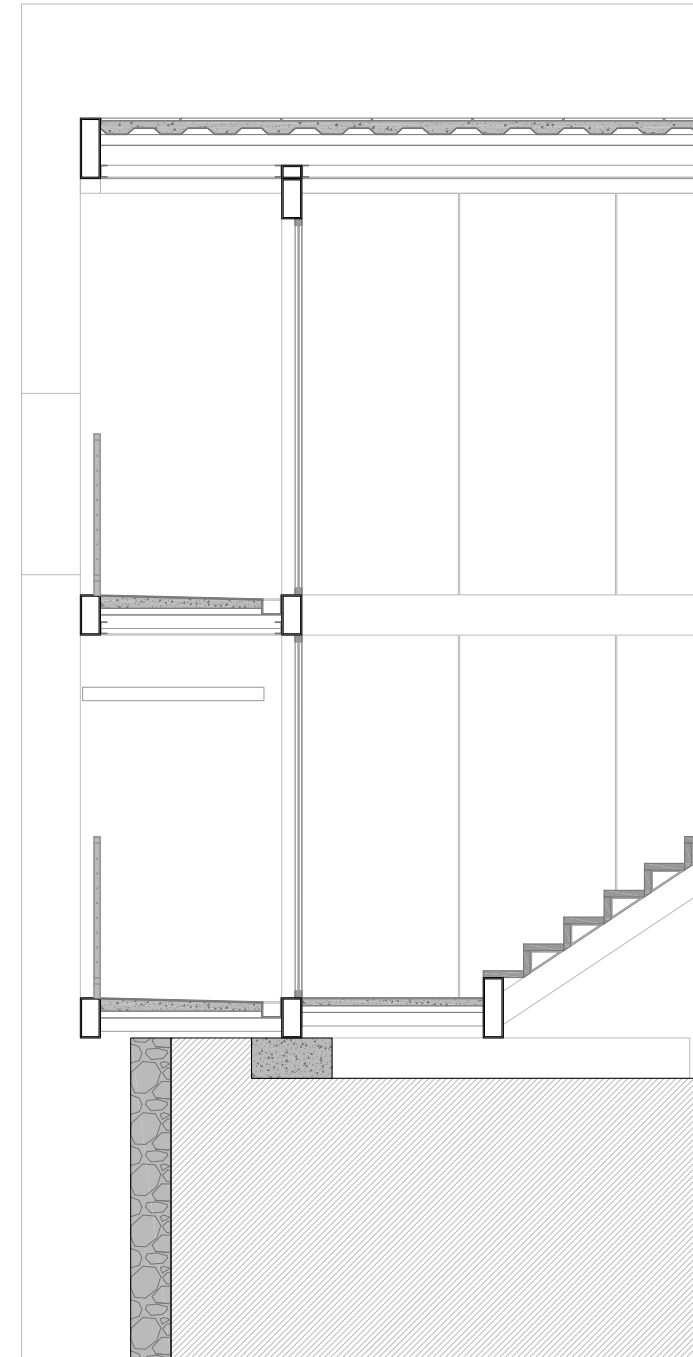
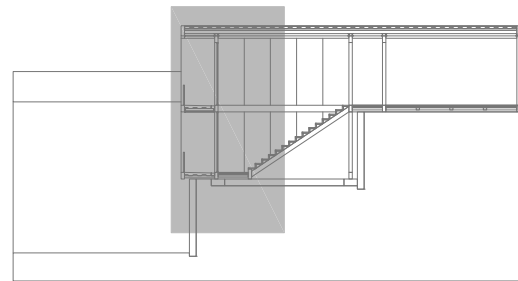
CORTE B - B
secciones progresivas
tridimensionales



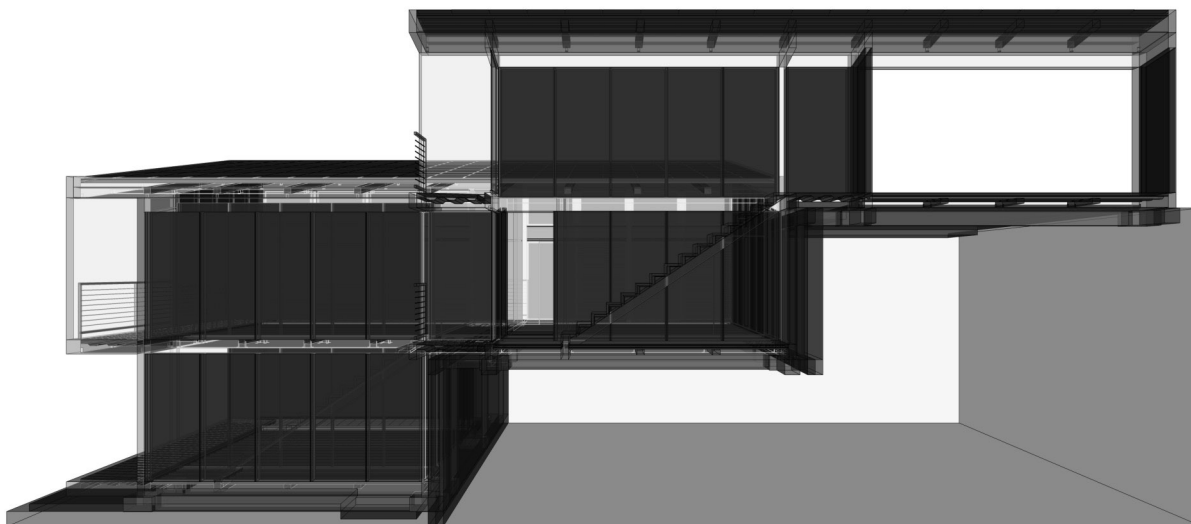


CORTE B - B
secciones progresivas
tridimensionales

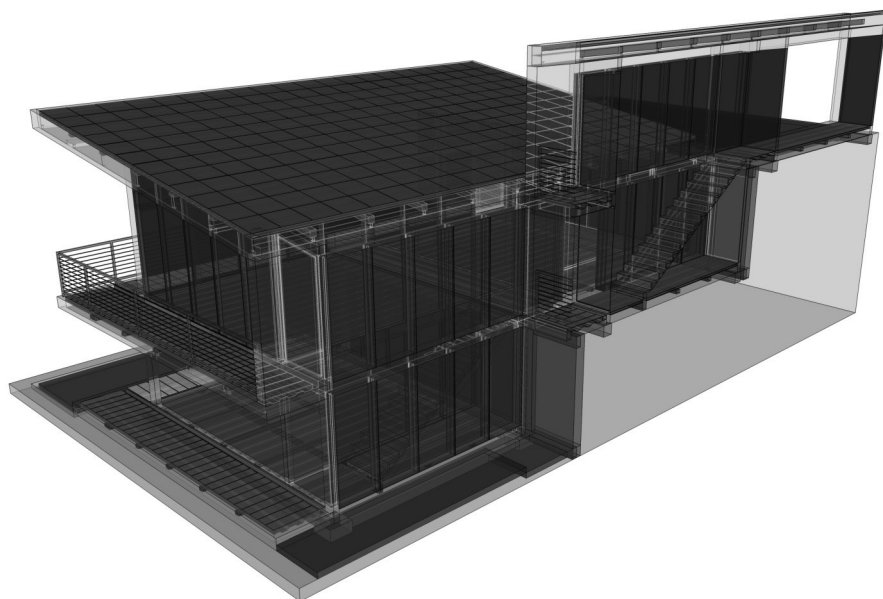
SECCIÓN B esquema



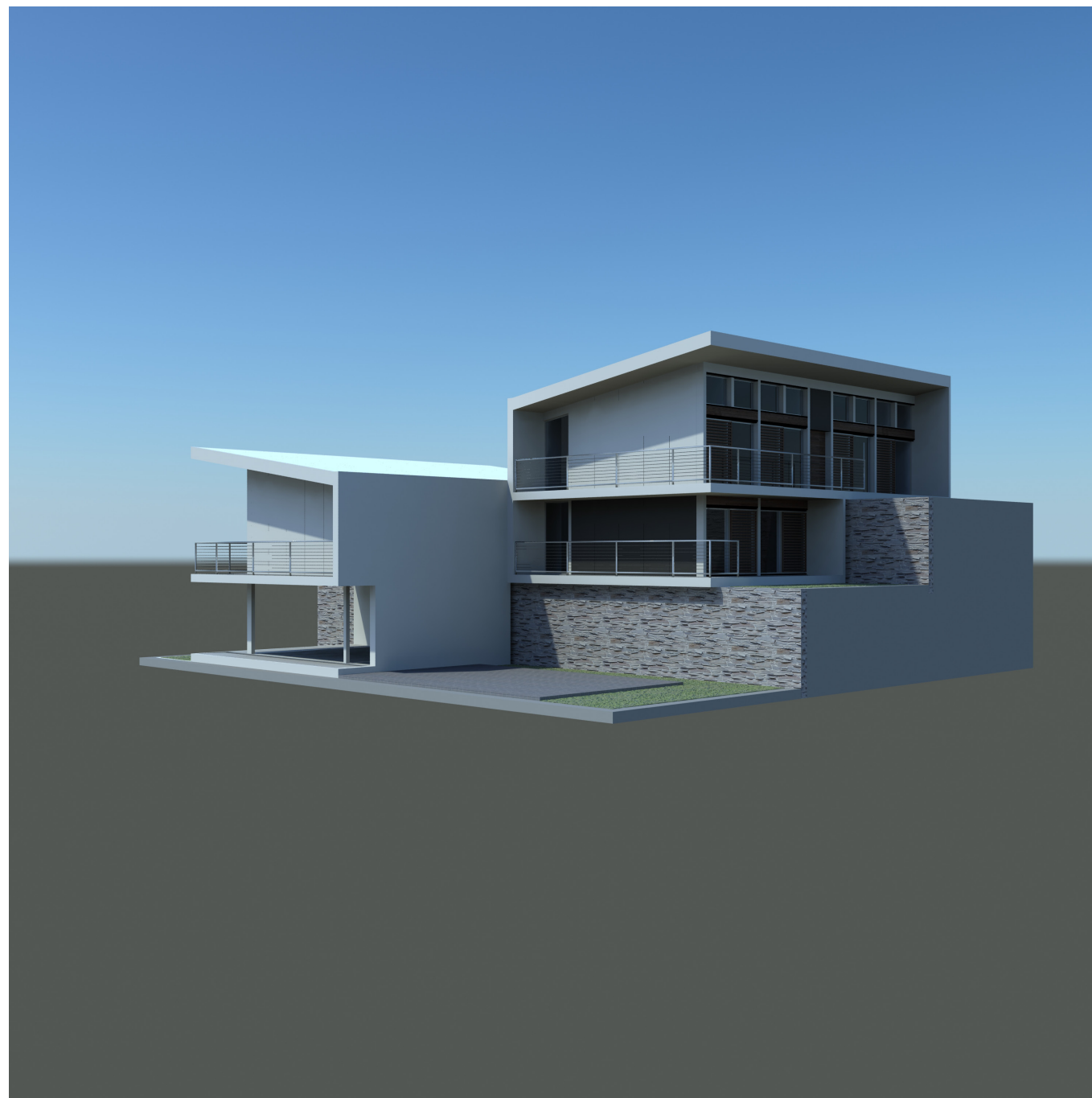
propuesta arquitectónica



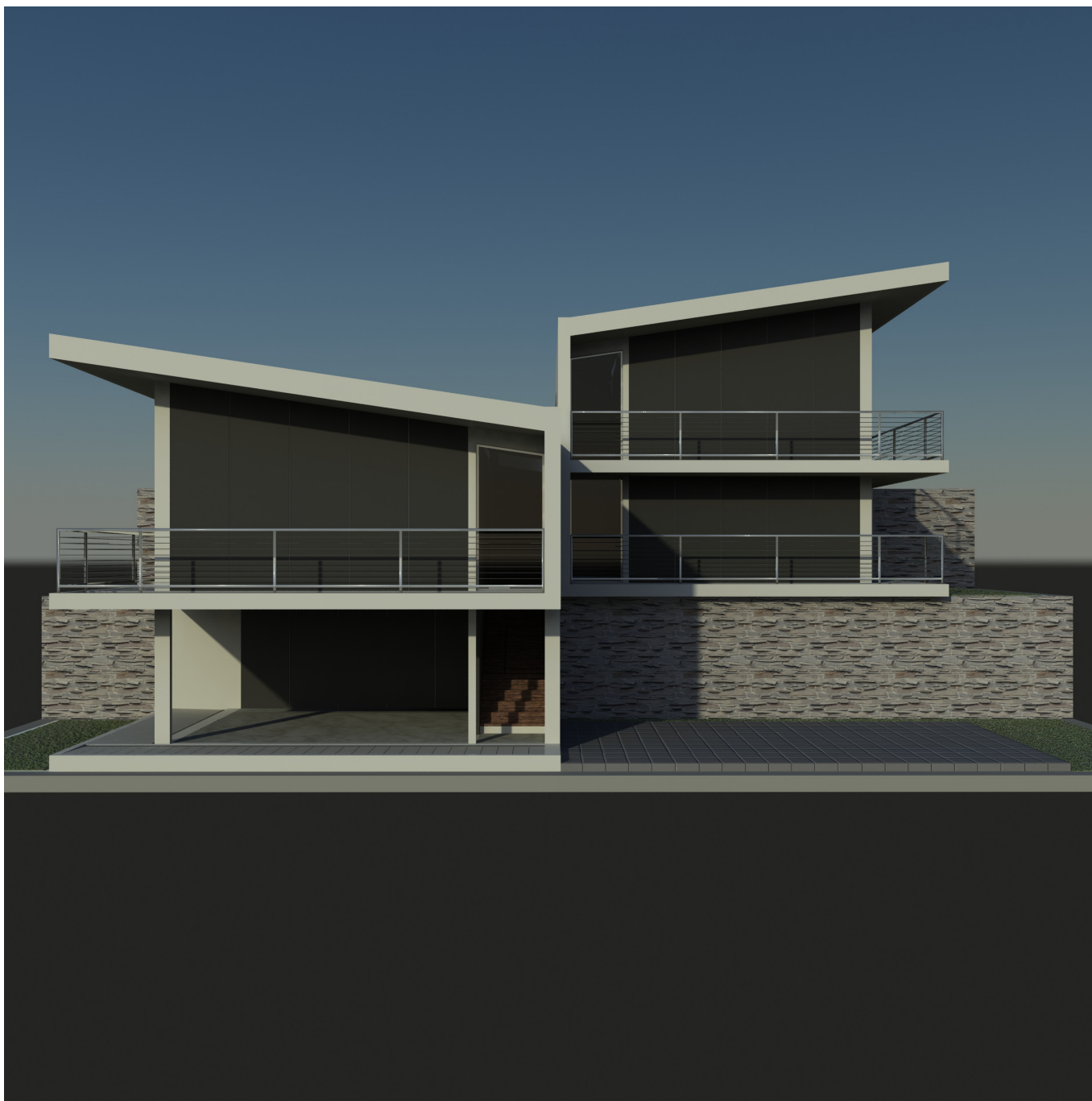
SECCIÓN B - B
maqueta tridimensional



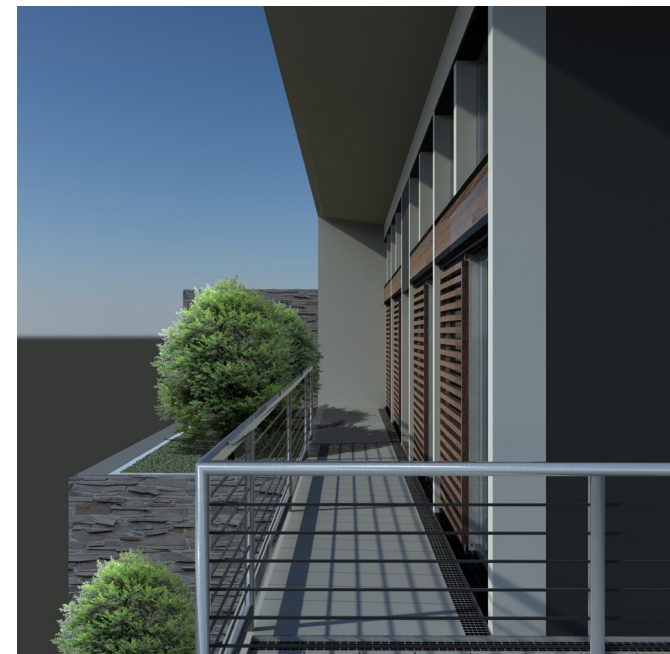
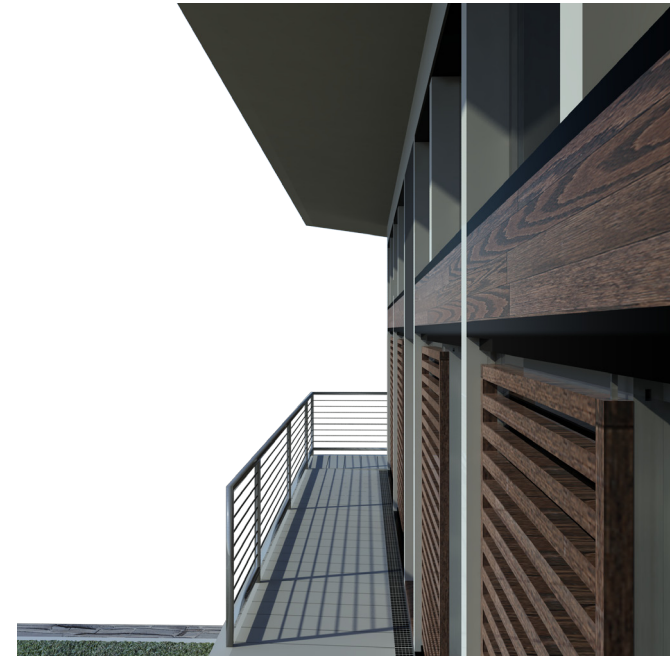
PERSPECTIVAS EXTERIORES



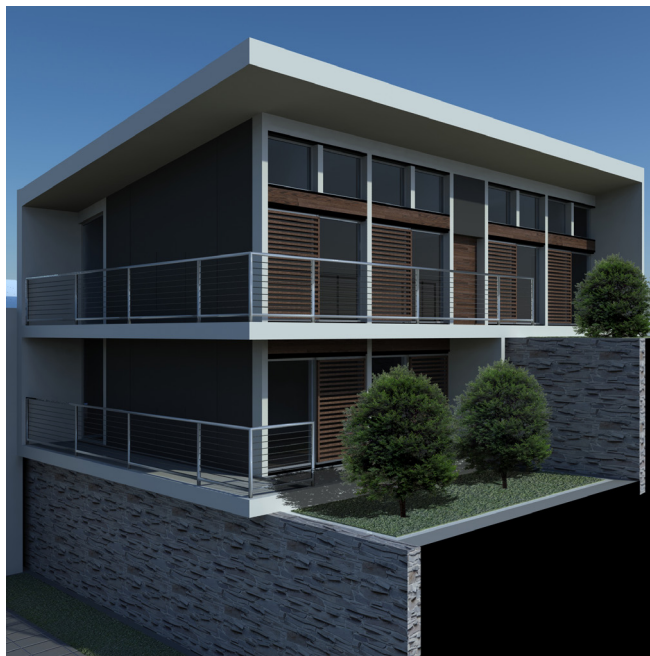
propuesta arquitectónica



PERSPECTIVAS EXTERIORES



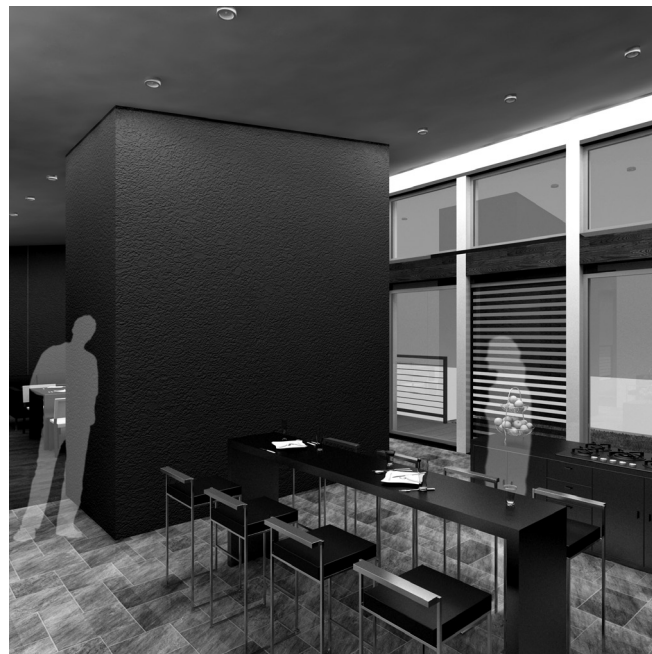
propuesta arquitectónica



PERSPECTIVAS EXTERIORES



PERSPECTIVAS INTERIORES



propuesta arquitectónica

- El estudio de la Bauhaus dentro del área de historia del arte y la arquitectura, es totalmente vigente; podría ser más extenso para entender a profundidad los meritos por los que la escuela ha trascendido a lo largo del tiempo.

- Imitar la actitud crítica que tuvo la escuela frente a los cambios socioculturales de su tiempo y a la evolución natural del ser humano, sería positivo, ya que la mayor parte de los análisis no estaban exentos de una carga social que les permitía obtener unas respuestas más coherentes en su espacio y tiempo.

- Aplicar los criterios de diseño arquitectónico al pie de la letra es totalmente ilógico, nuestro lugar dista mucho de la Alemania de los años 20 y no se diga de los cambios que ha sufrido el mundo en más de 90 años.

- Aplicar los métodos de aprendizaje es cuestionable, pero a manera de ejercicio y como un inicio para transformarlos en nuevas herramientas pedagógicas que sirvan dentro de nuestro tiempo no sería reprochable.

- Cuestionar la docencia convencional, para que las escuelas de arquitectura, tengan dentro de sus aulas, respuestas acordes a los cambios y a la evolución de la sociedad.

- Estar dispuestos a reformar o innovar, una predisposición muy común en la Bauhaus, para de esta forma poder eliminar todo aquello que se crea y se sienta caduco, todo aquello que no aporte al crecimiento de buenos profesionales.

- Un método valedero de aprendizaje que podría ser utilizado en nuestra realidad, es el de evitar, en un inicio de la carrera, el aprendizaje de técnicas y procedimientos convencionales, para dotar al alumno de una libertad creativa que le permita inclusive, crear sus propios métodos, para de esta forma no correr el riesgo de que el alumno adquiera estructuras difíciles de quebrar en lo posterior. Así después de adquirir los conocimientos convencionales el alumno podría ponerlos en una balanza junto a los suyos, compararlos, observar sus errores y de no ser el caso transgredir las normas pero sabiendo porque y para qué.

- Aplicar el criterio de que se aprende más haciendo, es totalmente válido, la idea de crear nuevos formatos de taller era parte de procesos experimentales dentro de la escuela. Ahora, con todos los avances tecnológicos, son ilimitadas las posibilidades a las cuales podríamos acceder.

- La creación de equipos interdisciplinarios es una práctica que aún puede tener vigencia. Al dotar al estudiante de una formación integradora, se le permitirá enriquecerse de otras disciplinas que le permitirán una visión global y local.

- Poder consolidar a una escuela de arquitectura dentro de un espíritu tan unido como lo hizo la Bauhaus es un trabajo, sin duda, difícil. Una combinación de muchos factores pueden lograr que alumnos y profesores se sientan apropiados de su escuela, pero pienso que tener los ideales claros y tratar de luchar todos por ellos es ya un gran comienzo.



- Arias Incollá-Bozzano, **Antecedentes y Características de la Bauhaus**. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2009.
- Benévolo, Leonardo. **Historia de la arquitectura moderna**. España, Gustavo Gili, 1987.
- Controspazio, **Bauhaus**, Madrid, Edizione Dedalo, 1971.
- Droste, Magdalena. **Bauhaus 1919-1933**. Italia, Taschen, 2006.
- Droste, Magdalena. **Bauhaus**. Alemania, Taschen, 2006.
- Fiedler, Jeannine. **Bauhaus**. China, Konemann, 2006.
- Frampton, Kenneth. **Historia crítica de la arquitectura moderna**. Barcelona, Gustavo Gili, 1993.
- Franciscono, Marcel. **Walter Gropius and the creation of the Bauhaus in Weimar**. Chicago, University of Illinois Press, 1971.
- Kentgens-Craig, Margret. **The Bauhaus and America**. Chicago, Bauhaus Dessau Foundation, 1999.
- Kroll, Friedhelm. **Bauhaus 1919-1933**. Dusseldorf, Bertelsman. 1974.
- Niño Murcia Carlos, **Vigencia de la Bauhaus**, Instituto de investigaciones estéticas.
- Prieto Perez Santiago, **La Bauhaus: Contexto, Evolución e influencias posteriores**. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- Robinson, Michael. **The Dessau Bauhaus Building 1926-1999**. Berlin, Birkhauser 1998.
- Steinberg Irene, **Un recorrido por la Bauhaus**.
- Tietz, Jurgen. **Historia de la arquitectura del siglo XX**. Hong Kong, Konemann Verlagsgesellschaft mbH, 1999.
- Ulloa Moreano Miguel Fernando, **Teoría y Praxis en Walter Gropius**. Colombia, Universidad Católica de Colombia, 2008.

- Vega Eugenio, **La desintegración de la Bauhaus**. España, Paperback, 2009.
- Varios. **Historia de la arquitectura**. Hong Kong, Konemann Verlagsgesellschaft mbH, 1996.
- Whitford, Frank. **La Bauhaus**. Barcelona, Ediciones Destino, 1991.
- Wick, Rainer. **Pedagogía de la Bauhaus**. Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Wingler, Hans M. **La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933**. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- Zevi, Bruno. **Historia de la arquitectura moderna**. España, Editorial Poseidón, 1980.
- **50 Años Bauhaus**. Alemania. Patrocinio de la República Federal de Alemania, 1970.

