

GROPIUS Y LA BAUHAUS

Prof. Sergio Trujillo Jaramillo
Departamento de Arquitectura Universidad Nacional.

Walter Gropius funda la "STAATLICHE BAUHAUS" en la ciudad alemana de Weimar en el año de 1919. Este hecho, tan importante para la cultura y la historia del diseño moderno del siglo XX, representa la culminación de múltiples experiencias anteriores que tanto en el orden político como cultural se venían gestando desde las décadas finales del siglo XIX.

Las transformaciones aceleradas que acontecen en el interior de la estructura productiva de las naciones industrializadas va a modificar notablemente el contexto cultural e ideológico, originando una crisis generalizada de los valores dominantes hasta entonces, y creando las condiciones para que nuevas alternativas culturales empiecen a gestarse hasta convertirse años más tarde en los patrones que serán los dominantes del nuevo siglo. El cuestionamiento al naturalismo, como parte de la crisis a un positivismo en crisis, va a originar en las artes plásticas un viraje hacia la representación cada vez más abstracta e imaginaria, desde el impresionismo de la transición de siglo, hasta las expresiones cubistas, surrealistas y expresionistas que modificaron radicalmente los cánones estéticos tradicionales, introduciendo representaciones cuyos contenidos cuestionan la tradición clásica al asentar ya sea la simultaneidad de ellos, su ambigüedad y contradicción o la angustia propia de una época plagada de desconciertos ante la inminencia de conflictos bélicos o de revoluciones políticas.

El tradicional espacio estático de las artes plásticas y la ordenada sucesión del cuerpo literario se abocan entonces a una inversión total de su estructura espacio-temporal, que agudiza aún más por el arte joven de la cinematografía, van a tener decidida influencia sobre la nueva arquitectura, cuyo repertorio tipológico tradicional ha empezado a evidenciar su crisis cuando resulta importante para enfrentar las nuevas realidades tecnológicas, demográficas, urbanas y culturales de una sociedad en acelerada transformación.

Desde que en 1851 Joseph Paxton diseñara su Palacio de Cristal, habrían de sucederse múltiples experiencias a lo largo de medio siglo, encaminadas a buscar nuevos lenguajes expresivos que asumiendo los problemas planteados por la nueva tecnología, los nuevos materiales y la necesidad de una nueva ciudad en expansión acelerada, lograran superar los estrechos marcos de la tradición neoclásica y ecléctica dominante hasta entonces en arquitectura.

La producción masiva de la industria exige apremiantemente una renovación estética en los objetos diseñados, a fin de que estos circulen en una esfera de consumo cada vez más amplia; el trabajo de los diseñadores se dirigirá así hacia visiones totalizadoras que abarcarán escalas muy diversas de acción —desde el objeto industrial o decorativo hasta las acciones directas sobre la ciudad—, mediatizadas por la incesante búsqueda de una depuración morfológica, cada vez más elemental, eficiente y tecnificada en oposición al ornamentalismo reinante hasta entonces.

Es precisamente éste el marco de continuidad en el cual se sitúan las experiencias previas a lo que podría llamarse el nacimiento del movimiento moderno hacia 1920, y que son contemporáneas a múltiples modificaciones que acontecen también en los campos de la literatura, la tipografía, el teatro, el cine o las artes y co

mo desahogo de múltiples experiencias que las contradicciones previas a la primera guerra mundial habían detenido.

La obra de Le Corbusier y la fundación de la Bauhaus, constituyen los hitos fundamentales que dan inicio al movimiento moderno hacia 1920, en cuanto que se afirman como lenguajes totalmente despojados de reminiscencias historicistas; simultáneamente, coexisten diversas vertientes que desde el mismo punto de partida —pero ya sea acogiendo lo funcional y lo eficiente, lo geométrico como absolutos compositivos o la máxima expresividad creativa—, tienen en común su rechazo a la tradición y su interés por dar respuesta a las nuevas circunstancias culturales y productivas.

La situación por la cual atraviesa Alemania, tanto en lo político como en su panorama cultural, se constituye en un antecedente importante para poder aproximarnos a la figura del Gropius arquitecto, y para esclarecer la idea Bauhaus, sus premisas y sus vicisitudes. En términos muy generales, las primeras décadas del siglo XX se constituyen para Alemania en una época que transforma radicalmente su patrón político de monarquía autoritaria y estado militarista, en una democracia "representativa" una vez firmado el pacto de Versalles que ha dejado una Alemania derrotada y humillada luego del primer conflicto mundial. La Social Democracia asume el control estatal en medio de una gravísima crisis económica y enconados enfrentamientos políticos que impregnan la vida alemana durante más de doce años, situación que va a afectar decididamente a instituciones que, como la Bauhaus les resultara imposible situarse al margen de tensiones sociales tan agudas.

Paralelo al desarrollo económico alemán, y como parte de su política expansionista, Alemania había precisado en razón de las exigencias competitivas del mercado mundial, a recurrir a los técnicos diseñadores a fin de cualificar al máximo sus productos industriales. Los intentos por superar la tradición manual artesana se remontan a 1907, cuando se fundan la Deutsche Werkbund como organización cultural encaminada a mejorar el diseño de los productos industriales —el antecedente más próximo de la Bauhaus y años más tarde se abre el taller de Peter Behrens, que significa el más alto aporte en cuanto a la simplificación lingüística que se alcanza en múltiples escalas del diseño al reorientar la búsqueda en un sentido agudamente funcional. El taller de Behrens ha sido considerado un lugar seminal de la arquitectura moderna no sólo por su relevante tarea, sino porque es allí el único lugar en donde han trabajado tres de sus grandes maestros: Mies, Le Corbusier y Walter Gropius.

Gropius es, hacia 1919, un conocido arquitecto, una de las cabezas visibles del panorama arquitectónico berlinés —junto a Taut, Mies y Mendelsohn— y su obra previa ha atravesado las vicisitudes propias de la cultura alemana: desde la amalgama que funde las dos corrientes dominantes, expresionismo y racionalismo, antes de la guerra y de la cual es claro ejemplo su casa Sommerfeld, hasta su realineamiento con el racionalismo, del cual se constituye en cultor excepcional y cuya evidencia primera es clara en la fábrica Fagus, retomando allí el interés de Behrens por el tema de la industria, la superficie acristalada, la funcionalidad rigurosa y el énfasis asignado a lograr una resolución eminentemente técnica.

No obstante, Gropius no es en modo alguno ajeno ni a las concepciones expresionistas tan vitales en la atmósfera artística de la Alemania de entonces, como tampoco a la polarización política generada por profundas tensiones sociales. Muestra de ello es que Gropius pertenece a grupos que como el Novembergruppe, reúne a intelectuales de izquierda —lo que aplica su participación en el concurso para el monumento a los obreros socialistas caídos en marzo de 1920 en Weimar; que haya estado afiliado a logias semisecretas expresionistas como la de arquitectos desconocidos hacia 1919, y que años más tarde se constituya en paradigma de lo racional: todo esto es

demostrativo de la incertidumbre cultural que invade la cultura alemana en general, y que va a cristalizarse particularmente en la Bauhaus ya que ésta constituyó un vértice al cual confluyen las principales manifestaciones vanguardistas que acontecían por entonces en varios países y que alcanzarán definitiva influencia sobre el pensamiento de Gropius, como en efecto sucedió con el movimiento de Stijl en Holanda, con los constructivistas rusos, las academias de arte y oficios y aún con la influencia que la obra de Frank Lloyd Wright tuvo en la cultura arquitectónica europea.

La Bauhaus de Gropius constituye entonces la encarnación de un complejo patrimonio de ideas que durante los años anteriores a su fundación han revolucionado el campo del diseño y que allí en la escuela encuentran la posibilidad de desarrollarse al mundo entero. A Gropius, más que interesarle la práctica individual de las nuevas concepciones, le obsesiona la necesidad de crear un ámbito formativo donde sea el trabajo mismo sobre el objeto el que transforme creativamente y socialice la visión del diseñador; es ésta característica la que lo ha situado con razón como el gran pedagogo de la arquitectura moderna. Gropius funda la Bauhaus en la ciudad de Weimar, como producto de la fusión de dos escuelas academicistas y tradicionales, introduciendo sensibles modificaciones en sus programas y cuerpo docente en el sentido de restablecer el contacto entre el mundo del arte y el mundo de la producción, implementando una estructura que permita recuperar la integridad del proceso productivo entre el ideador de las formas y su elaboración material. Para ello, Gropius formula la necesidad del trabajo cooperativo —herencia de las escuelas de artes y oficios—, dirigido a la obtención de la mayor calidad estética de los productos industriales, cuyo predecesor más inmediato habían sido los planteamientos de Werkbund. La teoría del arte de Gropius es ante todo una teoría pedagógica que pretende socializar a través de la producción industrial una nueva teoría de la visión: la búsqueda de un producto standard de altísima y renovada calidad visual, que pueda obtenerse al menor costo posible y que logre nivelar socialmente el uso y la funcionalidad de los objetos mismos.

Gropius desarrolla estas ideas en su primer programa para la Bauhaus, al proponer la integración de todas las formas de creación artística —escultura, pintura, artes aplicadas, teatro etc.—, con el fin de que a través de ello se consiga alcanzar lo que para él era la gran obra de arte unitaria: la arquitectura; ya que este proceso implica un esquema pedagógico que busque “la síntesis entre arte y artesanado”, en la Bauhaus habrán maestros artesanos que enseñen la experiencia manual y otros maestros de la forma que trabajan cooperativamente en los talleres y en disciplinas muy variadas, manteniendo siempre un estrecho contacto con la industria; las áreas de estudio estarán sucesivamente estructuradas en tres cursos —el de aprendiz, el de oficial y el de joven maestro—, y abarcará los campos artesanales, de dibujo y pintura y la debida instrucción teórico-científica.

Para implementar este programa Gropius ha convocado a talentosos artistas de vanguardia, particularmente extraídos de las líneas neutrales del expresionismo alemán y de los círculos musicales vieneses: Lyonel Feininger, Johannes Itten y Gerhard Mareks en 1919; Georg Muche, Oskar Schlemmer y Paul Klee en 1920, Wassily Kandinsky en 1922 y Lázlo Moholy Nagy en 1923.

La didáctica dominante durante el período de la Bauhaus de Weimar se centró sobre el Vorkurs o curso preliminar en el que se experimentaba las propiedades de cada material por medio de ejercicios de libre composición, los cuales debían evidenciar la capacidad creativa latente en cada estudiante. Esta primera etapa estuvo marcada por un fuerte matiz intuitivo y esotérico en razón a la formación propia de maestros como Itten o Kandinsky estaban muy cercanos a tendencias teosóficas y practicaban un expresionismo lírico y espiritual. El hecho de que en el mismo cuerpo docente van a coexistir tanto éstas como aquellas posiciones que

pregonaron una enseñanza más práctica, que vinculara los talleres hacia unas premisas técnicas que armonizaran con las exigencias exteriores de la industria, va a ocasionar permanentes antagonismos, contradicciones internas y cambios en la orientación como el que sucede en 1923, cuando Gropius rectifica gran parte del contenido expresionista y mesiánico de su primer manifiesto, hacia una enseñanza sistematizada que reorienta toda la escuela de acuerdo a las exigencias productivas, bajo el lema "Arte y Técnica: una nueva unidad".

Esta rectificación programática que orientó los talleres hacia la producción sistematizada de objetos de amplio consumo público, a la vez que significó un cambio notable en los contenidos teóricos y en los ejercicios prácticos, también implicó el comienzo de los ataques profundos que se dirigieron desde el exterior contra la Bauhaus y contra Gropius como cabeza visible. Estos se originaron en prejuicios morales y políticos que enjuiciaban a la Bauhaus y a su director como culpables de un "izquierdismo decadente y libertino" y eran auspiciados por el Deutsche Volks Partei, de extrema derecha, cuyo ascenso permanente culminará en la subida de Hitler a la cancellería. Los continuos ataques de los nazis van a obligar sucesivamente a que la Bauhaus se traslade de Weimar a Dessau en 1926, y que Gropius se vea obligado a renunciar en 1928 cuando ya los ataques hacia él han puesto en peligro la institución misma; le sucede Hannes Meyer, quien recientemente había sido nombrado director de la Sección de Arquitectura, creada sólo hasta 1927, y quien va a encaminar más radicalmente la escuela sobre premisas prácticas, funcionales y tecnológicas. Para Meyer, los principios asumidos por Gropius en la Bauhaus estaban basados en postulados humanistas e ingenuos, al pretender cambiar las condiciones de producción por medio de la práctica artística; para Meyer en resumen, "La Bauhaus de Weimar y el primer manifiesto de Gropius no eran hijos de su tiempo".

Pese al poco tiempo que Meyer ejerce la Dirección de la Escuela, esta época se considera como muy productiva en términos de ediciones, exposiciones y encargos exteriores que ayudaban a su financiación aunque algunos consideran, no sin razón, que Meyer usufructuó gran parte de los frutos que Gropius había sembrado con tanto esfuerzo años atrás. De todas formas, la beligerancia que los programas, la vida escolar bastante liberal y la reacción que la posición abiertamente socialista de Meyer logró despertar en los nacional-socialistas, llegó al extremo de obligar a la destitución del Director, su remplazo por el célebre Mies Van Der Rohe, como nuevo Director sugerido por el mismo Gropius en 1931, y el cierre definitivo de la institución después de una poco célebre gestión de Mies, y no obstante los agónicos esfuerzos realizados por éste para que la escuela prosiguiera sus actividades en una vieja fábrica de teléfonos en Berlín. Se acusa a la Bauhaus de imprimir proclamas comunistas; el 11 de Abril de 1933 doscientos policías nazis irrumpen en el viejo local, lo requisan, lo clausuran y detienen a 30 estudiantes.

La Bauhaus, la gran obra pedagógica de Gropius cesa de latir, pero su influencia va a crecer, internacionalizarse y hasta mitificarse acríticamente después de su desaparición. Y es que la historiografía sobre la Bauhaus adolece en su mayoría de un aire apologetico hacia lo que representan estos doce años para el desarrollo del movimiento moderno y la enseñanza de la arquitectura y el diseño en el mundo entero. El legado de Gropius continúa, sin embargo, siendo vital en la actualidad, ante todo, por el inmenso debate que ha generado la aplicación de sus métodos y la influencia de su estructura formativa, sin descartar los aportes prácticos que significaron un definitivo desarrollo de nuevos repertorios formales. Sobre los principales aportes de la Bauhaus, es preciso destacar el impulso a la maduración de nuevos planteamientos arquitectónicos dentro del conjunto del movimiento moderno. No obstante, el hecho de que la sección de Arquitectura tuvo una muy corta vida, determinó que su producción no fuera tan fértil como en otras áreas y que estuviera casi siempre su-

jeta a la particular concepción de sus sucesivos directores, como es el caso del despacho de Gropius en los cuales hicieron prácticas muchos estudiantes, y en el cual, también, se gestaron proyectos tan importantes como el del suburbio Dessau-Torten — 1926 a 1928—, y tal vez la obra más destacada de Gropius como arquitecto: el edificio para la sede de la institución de Dessau, considerado como una obra arquitectónica que plasma de manera magistral los principios clásicos del movimiento moderno.

El balance de la producción práctica de la Bauhaus se condensa en una fecunda labor encaminada a la creación de modelos y tipologías que van a representar un sentido de modernidad en el diseño durante gran parte del siglo XX. La didáctica de la Bauhaus significó el proceso más claro y consciente a través del cual el naturalismo formal de la tradición, que expira con el Art Nouveau, se disuelve en el llamado arte abstracto; la independencia de la forma hacia toda determinante empírica será el principio común que permea entonces en todos sus diseños de mobiliario, metalistería, pintura mural, fotografía, diseño gráfico y publicitario, escultura y cerámica o la producción del taller de tejidos, sin olvidar que aún el teatro implicó una severa búsqueda de experimentaciones coreográficas y visuales sobre espacios escenográficos abstractos.

Pero la importancia histórica de esta experiencia no reside solamente en la suma de sus contribuciones prácticas. Cualquier aproximación objetiva al conjunto de aportaciones de la escuela debe tamizarse a través del contexto de una situación política, que como la de Alemania de entreguerras, signó notablemente los programas académicos y la producción misma de los diversos talleres; así mismo, es preciso tener muy presentes los intercambios culturales que tienen lugar en la Europa de tales años, de los cuales la Bauhaus extrajo gran provecho ya que desarrolló experiencias en proceso de conformación y aún aplicó teorías ya consolidadas por otros grupos e instituciones, como es el caso de las realizadas por el constructivismo Ruso y el neoplas-ticismo Holandés.

En la extinción de la Bauhaus, por último, no sólo jugó un papel decisivo la incompatibilidad de sus programas con las concepciones racistas y clásico-heróicas de los nacional-socialistas, sino también, lo iluso y ahistórico de muchos de sus postulados programáticos que pretendieron construir una alternativa racionalista genérica, al margen de las contradicciones materiales y culturales que vive el artista al interior de cualquier sociedad.