

Cumpleaños de un mito. La Bauhaus, 75 años después

Juan Antonio Cortés

¿Cómo se explica que la Bauhaus, una escuela de diseño y arquitectura entre las muchas que existieron durante esos años en Centroeuropa, se haya convertido en un verdadero mito del siglo xx, tanto para sus defensores como para sus detractores?

Su historia no es muy larga –de 1919 a 1933-, pero coincide exactamente con la de la república alemana de Weimar y es casi tan agitada como la de ésta. Los datos escuetos nos recuerdan su fundación en abril de 1919, fecha en la que Walter Gropius fue nombrado director de la Bauhaus estatal de Weimar, resultado de la fusión de las antiguas Escuela Superior de Arte y Escuela de Artes y Oficios del Gran Ducado de Sajonia. En el manifiesto y primer programa de la Bauhaus, difundido por Gropius ese mismo mes, aparecían ya las dos ideas fundamentales del nuevo proyecto. Primera, entre artistas y artesanos no hay ninguna diferencia sustancial: «el artista es un artesano de un nivel superior», y «lo que es esencial en todo artista es la base artesana». Segundo, en la nueva actividad constructora del futuro confluirán la pintura y la escultura con la arquitectura: «la meta final de toda actividad artística es la arquitectura».

Estos planteamientos no nacieron solos. Habría que recordar, por un lado, el medievalismo romántico de William Morris y, por otro, la voluntad de la *Werkbund* de elevar la calidad de los productos industriales alemanes. Dada la diversidad e incluso el antagonismo entre estas dos influencias iniciales, no pueden extrañarnos las contradicciones y tensiones internas entre las que se desarrolló la vida de la escuela. Después de una primera fase artesanal en la que dominaron la expresividad de la forma y el sentimiento individual –representada por la construcción de la casa Sommerfeld en Berlín, según un proyecto de Walter Gropius y Adolf Meyer-, se desarrolló una segunda fase bajo la influencia constructivista, caracterizada por el uso de formas y colores básicos. La diferencia entre estas dos fases se corresponde con la sustitución de Johannes Itten por Laszlo Moholy-Nagy y Josef Albers como responsables del famoso curso preparatorio, y con la influencia de las clases paralelas impartidas por Theo van Doesburg en Weimar.

A esta fase, que acabó en 1924-1925 con el traslado de la escuela a Dessau y la construcción allí de la nueva sede y de las casas de los maestros por Gropius, le sucedió un periodo en que se puso el énfasis en la forma funcional y en la ejecución industrial, a la vez que el diseño publicitario se entendía ya como una necesidad para la promoción de los productos. La dimisión de Gropius en febrero de 1928 bajo las presiones de los estudiantes y su sustitución por Hannes Meyer trajo consigo una radicalización tanto política como del enfoque dado a la actividad escolar. La colaboración entre pintores y arquitectos en proyectos comunes dejó de ser un objetivo, ya que «el diagrama funcional y el programa económico son las pautas preponderantes en los proyectos de edificación» (H. Meyer), de modo que la producción al servicio de las necesidades del usuario se convirtió en el objetivo primordial. El planteamiento y realización de la Escuela de la Unión Alemana de Sindicatos en Bernau, obra el propio Meyer en colaboración con Hans Wittwer y con la sección de arquitectura de la Bauhaus de Dessau, es una buena muestra de la nueva actitud.

De Dessau a Berlín

Meyer se vio a su vez obligado a dimitir en 1930 por su apoyo a los estudiantes comunistas, y en sustitución fue nombrado Mies van der Rohe, que convirtió la escuela en un centro casi exclusivamente dedicado a la arquitectura y puso en primer plano la realización de la verdadera esencia de las cosas, prestando la máxima atención a la calidad de los materiales y a la construcción.

Son conocidos los avatares finales: la clausura de la Bauhaus de Dessau por la mayoría nacionalsocialista en el gobierno municipal, su traslado a Berlín por Mies como centro privado y su definitiva disolución en julio de 1933, al negarse a aceptar las condiciones impuestas por la Gestapo.

A partir de entonces comenzó la dispersión por el mundo -sobre todo por el Nuevo Mundo de los Estados Unidos- de algunos de los miembros más sobresalientes del profesorado de la escuela y la difusión consiguiente de sus ideas. Como hechos concretos se podrían señalar la fundación de la Nueva Bauhaus por Moholy-Nagy en Chicago, en 1937; la actividad docente de Gropius en Harvard y de Albers en el Black Mountain College y en Yale; y la constitución en 1950, en la Alemania Occidental, de la Hochschule für Gestaltung de Ulm, dirigida inicialmente por Max Bill, antiguo alumno de la Bauhaus.

Walter Gropius es la figura más controvertida, tanto por su responsabilidad casi absoluta en lo que fue la Bauhaus en sus primeros años como por su contribución a la visión deformada de la misma que se creó tras su desaparición. Hay que destacar su mérito como creador de la escuela, de sus objetivos y su programa, y su clarividencia al llamar como maestros a los que se contarían entre los artistas más importantes del siglo, como Vasily Kandinsky y Paul Klee, junto a otros también de gran valía, como Lyonel Feininger, Georg Muche, Oskar Schlemmer, Herbert Bayer, Marcel Breuer y los citados anteriormente, entre otros. A la vez que estos artistas eran incluidos por el Nacionalsocialismo en la exposición 'Entartete Kunst' (Arte degenerado), de 1937, Gropius y Bayer organizaban en 1938 una gran muestra sobre la Bauhaus en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en la que sólo apareció la época en que la escuela había estado dirigida por Gropius, forjando así una imagen reductiva y homogénea de lo que había sido una trayectoria compleja y multifacética.

A este efecto simplificador se unió otra reducción que tuvo su origen ya en la época de Dessau: la denominación por la prensa y por el público en general de lo que se asociaba con la escuela, fuese o no producido por ella, como 'Estilo Bauhaus'. Frente a la idea que supuestamente estaba en el planteamiento docente -la de enseñar un proceso de trabajo abierto, no imponer un modelo formal único para todos los productos-, la Bauhaus se ha identificado desde entonces con los objetos de geometría simple, restringidos a las formas y colores básicos y a los materiales *modernos*. A estas dos reducciones -la introducida a posteriori por el propio Gropius y algunos de sus seguidores al dibujar una historia lineal y aparentemente coherente de la escuela, y la que identificó desde fuera sus trabajos como un nuevo estilo- se suma una tercera, hoy difícil de aceptar y que constituyó su mayor utopía: considerar que todo el espectro de lo diseñado, desde el objeto cotidiano más pequeño a la arquitectura y la ciudad, constituía un continuo homogéneo que podía ser abordado con el mismo método, independientemente de la escala y del contexto.

Hoy, transcurridos tres cuartos de siglo desde su fundación, nuestra valoración de la Bauhaus habría de ser múltiple, atendiendo a la diversidad de sus protagonistas y de sus resultados y a la multiplicidad de polaridades que marcaron su existencia: entre las influencias de las Arts and Crafts y de la Werkbund, la artesanía y la industria, la escuela de aprendizaje y la empresa productiva, el expresionismo y el racionalismo, lo funcional y lo formal, la atracción por los Estados Unidos (Gropius primero y Mies después) y por la Unión Soviética (Meyer), los movimientos extremos de izquierda y derecha, la Bauhaus estuvo sujeta desde su propia concepción a una serie de explosivas contradicciones que, más que ocultarse, deben apreciarse como fuente de su propia riqueza y como claves para entender su verdadera historia.