

Marta de Dios Coba

# la domesticidad moderna

el diseño de lo cotidiano  
en la Bauhaus

# **La Domesticidad Moderna**

## **El diseño de lo cotidiano en la Bauhaus**

*Estudiante*

Marta De Dios Coba

*Tutor*

José Antonio Flores Soto

Departamento de Composición Arquitectónica

*Aula TFG 5*

María Barbero Liñán, *coordinadora*

José Antonio Flores Soto, *adjunto*

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Universidad Politécnica de Madrid

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID



ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA



TRABAJO FIN DE GRADO

**Marta de Dios Coba**

La Domesticidad Moderna  
El diseño de lo cotidiano en la Bauhaus



# Resumen

La Bauhaus marcó un hito en la historia del diseño y la arquitectura al transformar los ideales tradicionales mediante un enfoque funcional, racional y accesible. Como núcleo de innovación, integró arte, técnica y producción industrial para responder a las demandas de una sociedad en transformación, estableciendo una conexión esencial entre estética y funcionalidad en la vida cotidiana.

Este trabajo explora cómo los objetos diseñados en los talleres de la Bauhaus redefinieron la relación entre diseño y vida cotidiana, contribuyendo a la construcción de una domesticidad moderna. A través de un enfoque crítico, se analiza cómo estas piezas, más allá de su funcionalidad, consolidaron un lenguaje visual que sigue siendo una referencia universal. Asimismo, se examinan las estrategias de difusión que permitieron expandir los ideales de diseño de la escuela, analizando cómo estas configuraron su alcance cultural y su capacidad para transformar la percepción del diseño en diferentes contextos y públicos.

Lejos de ser meramente funcionales, los objetos de la Bauhaus transmitieron una visión transformadora que sigue influyendo en el diseño contemporáneo. Se pretende explorar cómo sus principios generaron una identidad visual y funcional que, sin determinar por completo el carácter de un espacio, impactaron profundamente en su percepción. Este análisis valora su legado como una síntesis ejemplar de creatividad, racionalidad y funcionalidad, cuyos fundamentos permanecen vigentes en el diseño actual.

## Palabras clave

Bauhaus · Espacio doméstico · Talleres · Diseño funcional · Modernidad · Obra de arte total



# Índice

9	<b>Introducción</b>
10	<b>Hipótesis</b>
11	<b>Objetivos</b>
12	<b>Contexto</b>
17	<b>Metodología</b>
22	<b>Capítulo 1: La producción en los talleres</b>
	Taller de metales
	Taller de textiles
	Taller de cerámica
	Taller de muebles
90	<b>Capítulo 2: La difusión del habitar moderno</b>
	Objetos expuestos
	Prototipos habitables
	Espacios habitados
112	<b>Conclusiones</b>
116	<b>Bibliografía</b>



Walter e Ise Gropius en su sala de estar "moderna". Fotografía de Lucia Moholy-Nagy. Casas de los Maestros.

Fuente: Bauhaus-Archiv Berlin

«El hombre moderno, que lleva ropas modernas y no históricas, también necesita un hogar moderno adecuado a él y a su época, equipado con todos los objetos de uso cotidiano correspondientes al momento presente».

Walter Gropius, 1919.

Ref.: Fundación Arquia (2017). *Bauhaus. El mito de la modernidad*. Catálogo del Documental. ARQUIA/Documental 35. Textos de Jorge Torres Cueco, España, p.11.

# Introducción

En 1923, durante la exposición inaugural de la *Haus am Horn* en Weimar, los visitantes se encontraron con una propuesta radical: un modelo de vivienda moderna que establecía nuevos estándares de diseño y redefinía la vida cotidiana. Cada objeto dentro de esa ‘casa’, desde las lámparas hasta la cerámica, estaba pensado no solo para ser funcional, sino para encarnar un ideal estético que prometía transformar el habitar moderno. Este enfoque representaba el núcleo de la Bauhaus: una escuela que, más allá de su icónica arquitectura, aspiraba a rediseñar el mundo desde los detalles más pequeños.

En el siglo XX, la Bauhaus redefinió la relación entre diseño, técnicas artesanales e industriales, y vida cotidiana. Más allá de sus contribuciones arquitectónicas y artísticas, su visión transformadora introdujo una nueva manera de habitar el espacio moderno. Los objetos creados en sus talleres no fueron simplemente utensilios funcionales, sino símbolos de un ideal: armonizar estética y función en un diseño accesible para la sociedad contemporánea<sup>1</sup>.

1. Magdalena Droste, *La Bauhaus, 1919-1933: Reforma y vanguardia* (Hong Kong: Taschen, 2006).

Este trabajo parte del interés por comprender cómo esos objetos, nacidos en un momento de cambio social y cultural, se convirtieron en iconos de modernidad. ¿Qué los hizo tan influyentes? ¿Cómo lograron equilibrar la tradición y la innovación? Y, sobre todo, ¿de qué manera contribuyeron a definir una nueva concepción del habitar moderno, cuya influencia persiste casi un siglo después?

2. Edward T. Hall, en *La dimensión oculta* (Nueva York: Doubleday, 1966), introduce el concepto de la «escala de la mano o de la cosa», refiriéndose a la proximidad inmediata con la que las personas interactúan con estos elementos, influyendo tanto en su percepción como en su uso del espacio.

La investigación se adentra en la escala conceptual más cercana de la arquitectura de la Bauhaus, la ‘escala de la mano o de la cosa’<sup>2</sup>, que opera en los elementos cotidianos presentes en los espacios domésticos. Desde este enfoque, el propósito es comprender los principios de diseño que los definieron y que contribuyeron a forjar la imagen icónica de la escuela. Estos objetos no solo acompañaron la vida diaria, sino que también la moldearon, reflejando la visión de la Bauhaus de integrar arte y diseño en una concepción unificada del habitar. En este contexto, trascendieron su funcionalidad inmediata para convertirse en catalizadores de una nueva forma de concebir y redefinir el habitar moderno<sup>3</sup>.

3. Rainer Wick, *La pedagogía de la Bauhaus* (Madrid: Alianza Editorial, 1986).

## Hipótesis

Con el objetivo de fundamentar el análisis de este trabajo, se formulan las siguientes hipótesis, basadas en la investigación de las ideas, metodologías y contextos que definieron a la Bauhaus y su influencia en el diseño moderno.

### **1. La redefinición de lo cotidiano a través del diseño.**

Los objetos creados en la Bauhaus lograron sintetizar tradición e innovación, estableciendo nuevos estándares de funcionalidad y estética que transformaron la vida doméstica en el siglo XX.

**2. La interdisciplinariedad como fundamento de la visión integral de la Bauhaus.** La colaboración entre diferentes disciplinas artísticas y técnicas permitió a la escuela materializar su visión integral de una ‘obra de arte total’, aplicándola al diseño de objetos domésticos.

**3. El impacto de las corrientes artísticas y culturales.** La Bauhaus no tuvo un enfoque único, sino que integró influencias de diversas corrientes artísticas de vanguardia, como el expresionismo, el constructivismo y *De Stijl*, configurando su particular visión del diseño.

**4. La adecuada correspondencia estética entre los objetos y el espacio arquitectónico.** Los objetos de diseño, en su integración con la arquitectura, se conciben como elementos subordinados al entorno construido, asegurando coherencia y armonía visual. Cada componente cumple criterios de utilidad y eficiencia, complementando el equilibrio del espacio habitable en su conjunto.

**5. La industrialización del diseño como herramienta democratizadora.** La transición de la producción artesanal a la industrial en la escuela reflejó un intento consciente de democratizar el diseño, haciéndolo accesible a amplias capas de la sociedad.

**6. La construcción de una imagen perdurable.** Más allá de sus objetos, la Bauhaus construyó una identidad visual que, a través de su diseño y difusión, definió una nueva concepción del habitar moderno, con una influencia que persiste hasta hoy.

## Objetivos

Derivado de las hipótesis planteadas, el objetivo principal de la investigación es analizar la manera en que la Bauhaus, como escuela de diseño, definió el concepto de modernidad a través de los objetos cotidianos y su integración en la vida doméstica. En este contexto, pretende investigar cómo los principios de diseño desarrollados en la escuela —incluyendo la síntesis entre tradición e innovación, la interdisciplinariedad en su proceso creativo, la influencia de corrientes artísticas y el enfoque funcional— se materializaron en su producción, así como el papel de las estrategias de difusión en la consolidación de su imagen icónica y su impacto en el habitar moderno.

## Contexto

En el período de transición entre el siglo XIX y el siglo XX, el diseño experimentó una profunda transformación, marcada por un cuestionamiento de las tradiciones decorativas de la era victoriana y un interés renovado en la funcionalidad y los valores modernos. Este apartado contextualiza el panorama previo a la Bauhaus y su surgimiento como respuesta a los cambios sociales, tecnológicos y culturales de su tiempo. Al explorar los movimientos que la precedieron y las circunstancias que impulsaron su fundación, se pretende comprender el marco en el que emergieron los principios de diseño que posteriormente definieron su legado.

A finales del siglo XIX, movimientos como el *Arts and Crafts*, liderado por William Morris, reivindicaron la artesanía en respuesta a la creciente mecanización industrial. Este enfoque buscaba honestidad en el uso de materiales, funcionalidad y una integración de estética y utilidad en cada objeto diseñado. Sin embargo, aunque revolucionaria en su momento, esta corriente mantenía un fuerte apego a métodos manuales, lo que limitaba su alcance en un mundo cada vez más orientado hacia la producción en masa. Su influencia conceptual, centrada en vincular arte, artesanía y diseño ético, se trasladó en gran medida a la Bauhaus, especialmente en sus primeros años<sup>4</sup>.

Paralelamente, estilos como el *Jugendstil* en Alemania y el *Art Nouveau* en otros países europeos aportaron innovaciones visuales significativas, con líneas fluidas y ornamentos inspirados en la naturaleza. Sin embargo, su enfoque permaneció más centrado en la decoración que en una reformulación conceptual del diseño, y aunque marcaron una transición hacia formas de diseño más modernas, su impacto directo en la Bauhaus resultó limitado<sup>5</sup>.

El punto de ruptura llegó con las vanguardias radicales del siglo XX, como el constructivismo ruso, el expresionismo y *De Stijl*. Estas corrientes, influenciadas por los cambios sociopolíticos de la época, desafiaron las formas decorativas tradicionales en favor de nuevas estéticas. El expresionismo exploraba la intensidad emocional a través de formas dinámicas y subjetivas, y posteriormente desarrolló una rama

4. Droste, *La Bauhaus, 1919-1933: Reforma y vanguardia*, 2006.

5. Wick, *La pedagogía de la Bauhaus*, 1986.

interesada en la abstracción. Por otro lado, el constructivismo y *De Stijl* priorizaban composiciones geométricas y el orden racional. En particular, este último defendía principios como líneas rectas, colores primarios y la síntesis entre arte, arquitectura y diseño, ideas que contribuyeron de manera decisiva al desarrollo de la Bauhaus.

Por otro lado, en la tradición romántica del siglo XIX emergió el concepto de ‘obra de arte total’ o *Gesamtkunstwerk*, que proponía la integración de todas las disciplinas artísticas como un ideal transformador<sup>6</sup>. En la Bauhaus, esta idea fue adaptada al diseño moderno, enfatizando la unión entre arte, artesanía y técnica. A través de su modelo pedagógico y sus talleres interdisciplinarios, la escuela aplicó este enfoque integrador al entorno doméstico, transformando objetos y espacios simultáneamente<sup>7</sup>. Esta visión, que conecta estética y funcionalidad, constituye una base esencial para entender cómo los objetos diseñados en la Bauhaus contribuyeron a moldear la idea de una modernidad accesible y cohesionada.

En el contexto descrito, la Bauhaus surgió en 1919 en Weimar como una refundación de la Escuela de Artes y Oficios dirigida anteriormente por Henry van de Velde. La escuela se estableció inicialmente en el edificio diseñado por él, y bajo la dirección de Walter Gropius, buscó renovar el diseño para adaptarse a las necesidades de una sociedad en transformación. Sus lemas, como «Artes y manualidades» y, posteriormente, desde 1923, «Arte y técnica: una nueva unidad», reflejaron su capacidad de adaptación a las demandas de su tiempo<sup>8</sup>.

En Weimar, los principios expresionistas y la artesanía tradicional dominaron la producción inicial de la Bauhaus, marcada por una búsqueda de formas simbólicas y un enfoque en la manualidad. Sin embargo, entre 1921 y 1923, nuevas influencias comenzaron a permear la escuela. La presencia de movimientos como *De Stijl*, promovido por Theo van Doesburg durante su estancia en la ciudad, introdujo ideas de geometría, abstracción y orden racional que desafiaron la estética predominante de esos años y sentaron las bases para un cambio en su enfoque creativo<sup>9</sup>. Este intercambio de ideas culminó en la exposición de 1923, que evidenció esta transición hacia una estética más geométrica y funcional.

El traslado a Dessau en 1925 significó no solo un cambio de ubicación, sino también un giro estratégico. La necesidad de hacer viable la escuela ante las crecientes presiones económicas y políticas, junto con las críticas de las autoridades municipales de Weimar, que la consideraban un foco

6. Droste, *La Bauhaus, 1919-1933: Reforma y vanguardia*, 2006.

7. Wick, *La pedagogía de la Bauhaus*, 1986.

8. Ibid.

9. Theo van Doesburg, figura clave de *De Stijl*, residió en Weimar entre 1921 y 1923, impartiendo cursos y difundiendo sus ideas sobre geometría y racionalidad, aunque no formó parte oficial del cuerpo docente. Su influencia fue significativa, pero externa, y reflejó un diálogo que culminó en la transición estética de la Bauhaus.

de ideas subversivas<sup>10</sup>, obligó a un replanteamiento de su modelo. En Dessau, la Bauhaus consolidó su apuesta por la producción en masa, la estandarización y el diseño industrial, demostrando su capacidad para autofinanciarse mediante la venta de productos diseñados en sus talleres<sup>11</sup>. Este giro estratégico fortaleció su compromiso con la democratización del diseño y con una modernidad funcional.

A través de estas etapas, la escuela definió los valores que guiaron el desarrollo de los talleres y la producción de objetos, convirtiéndolos en emblemas de su visión estética y funcional.

10. Las elecciones regionales en Turingia en 1924 llevaron a un gobierno de derecha que recortó drásticamente los fondos para la Bauhaus, percibiéndola como un espacio de ideas progresistas y políticamente controvertidas (Wick, *La pedagogía de la Bauhaus*, 1986).

11. La exposición de 1923 fue una respuesta estratégica a las crecientes críticas hacia la escuela por parte de las autoridades municipales, que la consideraban poco productiva y políticamente subversiva. Este evento marcó el inicio de un esfuerzo consciente por demostrar resultados concretos y viabilidad económica mediante la producción y venta de objetos.



Edificio Bauhaus en Dessau.

Fuente: Erich Consemüller y Lucia Moholy

Estudiantes en la fiesta de graduación del taller de textiles. Sujetan los diplomas hechos por Gunta Stözl.

Fuente: Nasjonal Museet



# bauhaus

zeitschrift für gestaltung • herausgeber: hannes meyer • schriftleitung: ernst kállai •  
die zeitschrift erscheint vierjährlich • bezugspreis: jährlich rmk. 4 • preis dieser doppelnummer rmk. 2.40 •  
verlag und anzeigerverwaltung: deisau, zeitschrift-straße 10 •

2/3  
2. jahrgang  
1928



walter gropius, laszlo moholy-nagy  
josef albers



hannes meyer, maria sobotka  
ernst kallai



josef schreyer, gunta stözl  
hans wittwer



ernst kallai, oskar schlemmer  
ruth stern

Reproducción: Luz Photo / LuzPhoto.com

Retratos de maestros y colaboradores de la escuela en la portada de la revista Bauhaus, 1928

Fuente: Monoskop



Estudiantes en la fiesta de graduación del taller de textiles. Sujetan los diplomas hechos por Gunta Stözl.

Fuente: Nasjonal Museet

# Metodología

La metodología del trabajo se estructura en cuatro etapas, centradas en analizar la producción de los objetos en los talleres de la Bauhaus y su presentación como parte de una nueva concepción del hogar moderno.

## I. Búsqueda bibliográfica y fotográfica

12. Magdalena Droste, *La Bauhaus, 1919-1933: Reforma y vanguardia* (Hong Kong: Taschen, 2006), cubre los años activos de la Bauhaus desde su fundación en 1919 hasta su cierre en 1933.

13. *Bauhaus 1919-1928*, catálogo de la exposición del Museum of Modern Art (Nueva York: MoMA, 1938), se centra en los primeros años de la escuela, de 1919 a 1928.

14. Los *Bauhausbücher*, publicados entre 1925 y 1930, documentan la producción y los procesos creativos durante los años de la Bauhaus en Dessau.

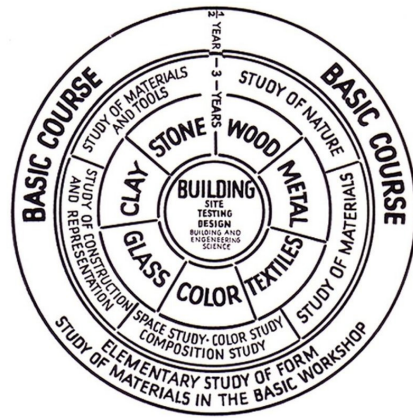
15. Rainer Wick, *La pedagogía de la Bauhaus* (Madrid: Alianza, 1986), ofrece un análisis retrospectivo de los valores educativos de la escuela desde 1919 hasta su disolución en 1933.

La fase inicial del trabajo se centra en la recopilación bibliográfica, organizada y estructurada para proporcionar la base documental necesaria para este estudio. Se consultan obras esenciales como *La Bauhaus, 1919-1933: Reforma y vanguardia* de Magdalena Droste<sup>12</sup> y el catálogo de la exposición *Bauhaus 1919-1928* del Museum of Modern Art, de Nueva York (MoMA)<sup>13</sup>, que ofrecen una sólida base sobre los talleres y los objetos producidos en ellos. Además, se incorporan publicaciones de la propia escuela, como los *Bauhausbücher*<sup>14</sup>, que documentan los procesos creativos, productivos y de difusión. Este enfoque se complementa con *La pedagogía de la Bauhaus* de Rainer Wick<sup>15</sup>, que amplía la perspectiva sobre los valores educativos y experimentales de la escuela.

De manera paralela, se realiza una búsqueda fotográfica para ilustrar y seleccionar los objetos de estudio, recurriendo especialmente al Archivo de la Bauhaus en Berlín, el Centro Canadiense de Arquitectura (CCA) y los archivos del MoMA. Este material visual permite analizar los objetos en sus contextos originales y su integración en espacios modernos.

## II. Selección de Talleres y Objetos

La pedagogía de la Bauhaus se organizaba en tres etapas: un curso preliminar de un semestre enfocado en fundamentos artísticos y materiales, seguido por tres años de aprendizaje en talleres especializados que combinaban teoría y práctica, y culminando con una etapa de construcción dedicada a proyectos integrales en diseño y arquitectura. Los talleres, presentes en todas las fases, fueron el núcleo del modelo educativo de la Bauhaus, actuando como espacios de experimentación y formación técnica.



Gropius, en su libro *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923*, describe un esquema de aprendizaje en círculos concéntricos que comienza con el curso preliminar de un semestre, seguido por talleres y teoría de materiales, espacio y color durante tres años, para finalmente alcanzar el núcleo central dedicado a la Arquitectura e Ingeniería.

Para la siguiente fase de la investigación, se seleccionan los cuatro talleres más relevantes debido a su impacto en la vida cotidiana, su capacidad de experimentación formal y su influencia en la difusión del diseño moderno:

1. **Metal**

Este taller revolucionó el diseño utilitario al integrar materiales industriales en objetos cotidianos, abriendo el camino hacia una producción moderna que equilibraba innovación técnica y funcionalidad.

2. **Textiles**

Constituye un ejemplo claro de la introducción de la obra de arte en el objeto cotidiano, combinando expresión estética y utilidad para acercar los principios del arte moderno al ámbito doméstico, en sintonía con las exploraciones formales de las vanguardias pictóricas coetáneas.

3. **Cerámica**

Este taller simboliza la transición de las técnicas artesanales hacia la producción en masa, destacándose por la búsqueda de funcionalidad y formas estéticas que respondieran a las nuevas posibilidades materiales y productivas.

4. **Muebles**

Fundamental en el diseño de mobiliario doméstico moderno, este taller exploró conceptos como la racionalidad formal y la ergonomía, sentando las bases para una producción funcional orientada a mejorar la vida cotidiana.

Los objetos seleccionados representan lo más significativo de cada taller, siguiendo criterios fundamentados en su relevancia para la investigación:

1. **Exploración formal y material.**  
Se priorizan piezas que destacan por su búsqueda de geometrías claras y el uso ‘veraz’ de materiales, demostrando cómo estas decisiones potencian la funcionalidad del diseño.
2. **Diversidad funcional.**  
La selección incluye objetos que cubren distintas necesidades cotidianas, reflejando la capacidad de los talleres para abordar la variedad de demandas del diseño moderno.
3. **Difusión e iconicidad.**  
Los objetos elegidos han alcanzado una difusión destacada, ya sea mediante su exposición en eventos clave como la de Weimar de 1923 o su inclusión en catálogos emblemáticos.
4. **Época clave de desarrollo.**  
Los diseños corresponden al periodo entre 1923 y 1927, una etapa que simboliza el auge creativo y la consolidación de los principios funcionales y estéticos de la Bauhaus.
5. **Representación del taller y los valores de la escuela.**  
Cada objeto refleja los ideales pedagógicos y experimentales de la Bauhaus, integrando interdisciplinariedad, funcionalidad y diseño accesible.

16. Louis Sullivan formuló este principio en *The Tall Office Building Artistically Considered* (1896). Se inspiró en las ideas del escultor Horatio Greenough, quien relacionó la funcionalidad en el diseño con los principios de adaptación natural, influidos por la teoría de Lamarck.

17. Adolf Loos en su ensayo *Ornament und Verbrechen* (1908), criticó el ornamento innecesario en el diseño, considerándolo un obstáculo para la funcionalidad y la honestidad en los materiales.

### III. Análisis de Objetos

El análisis de los objetos se fundamenta en dos principios clave que definieron la producción en los talleres de la Bauhaus. Por un lado, el **racionalismo funcional**, introducido en el diseño moderno por Louis Sullivan<sup>1</sup> con la idea de que «la forma sigue a la función»<sup>16</sup>, prioriza la utilidad y elimina elementos superfluos, en sintonía con el rechazo del ornamento formulado por Adolf Loos<sup>17</sup>.

Por otro lado, la **pedagogía interdisciplinaria** articula el método formativo de la escuela a través de la integración de arte y artesanía,

combinando la práctica experimental con una sólida base teórica Este enfoque tiene sus raíces en las ideas de John Ruskin<sup>18</sup>, Augustus Pugin y William Morris<sup>19</sup>, quienes promovieron la honestidad en el uso de materiales y formas, destacando la relación entre función, estética y moralidad. Este enfoque promovía un profundo respeto por los materiales a la vez que fomentaba la innovación y creatividad.

A partir de estos principios, el análisis de cada objeto se estructura en torno a tres parámetros fundamentales:

1. **Geometría**

Se estudian las formas elementales empleadas en el diseño, destacando su claridad visual y su relación con los valores estéticos de la Bauhaus, vinculados con las líneas abstractas promovidas por profesores como Wassily Kandinsky<sup>20</sup> y Paul Klee.

2. **Materialidad**

Se analiza la elección y uso de materiales, destacando su adecuación funcional, su honestidad en la fabricación y su relación con las tradiciones modernas del *Arts & Crafts*.

3. **Funcionalidad**

Se evalúa la utilidad del diseño y su capacidad para satisfacer necesidades prácticas, manteniendo una estética coherente y en línea con el principio de Louis Sullivan ya introducido.

Además, se consideran aspectos como la influencia de movimientos artísticos contemporáneos, la pertenencia del objeto a series o su relación con otros diseños del mismo taller. Estos enfoques complementarios proporcionan una visión integral para conectar el objeto con su contexto.

## IV. Estudio de la Difusión

En la última etapa del estudio, se analiza cómo los objetos y los principios de diseño de la Bauhaus se difundieron a través de diversos medios, seleccionando los ejemplos más relevantes y clasificándolos en tres categorías:

18. En *The Seven Lamps of Architecture* (1849), John Ruskin planteó siete principios fundamentales para la arquitectura, entre ellos el de «verdad», que subraya la importancia de la honestidad en los materiales y la eliminación de adornos que oculten la naturaleza de las estructuras.

19. William Morris, líder del movimiento *Arts & Crafts*, defendió la autenticidad en los materiales y la conexión entre arte y artesanía, promoviendo el diseño ético como respuesta a los efectos de la industrialización.

20. La obra *De lo espiritual en el arte* de Kandinsky subrayó la importancia de las formas geométricas como vehículos de expresión espiritual y emocional.

1. **Objetos expuestos**

Las creaciones de los talleres se presentan de manera aislada en exposiciones y documentos, destacando sus cualidades formales y funcionales como ejemplos de diseño moderno.

2. **Espacios habitables como prototipos**

Se estudian entornos diseñados específicamente para mostrar cómo los elementos podían integrarse en interiores domésticos modernos<sup>21</sup>, funcionando como modelos experimentales de organización y diseño.

3. **Espacios habitados reales**

Viviendas y entornos cotidianos demuestran cómo los objetos de la Bauhaus se incorporan al día a día, resolviendo necesidades concretas del usuario y mostrando su capacidad para transformar la percepción y organización de los espacios.

21. Entendiendo la modernidad según la visión de Walter Gropius, quien concebía estos espacios como síntesis de funcionalidad, simplicidad y adaptación a las necesidades de la vida contemporánea. Esta idea se detalla en *Walter Gropius: Textos fundamentales sobre la nueva arquitectura y la Bauhaus*, editado por Joaquín Medina Warmburg (Barcelona: Reverté, 2018).

# La producción en los talleres

## Los talleres de la Bauhaus

Los talleres de la Bauhaus constituyeron el núcleo de su modelo educativo y creativo, concebidos como laboratorios experimentales donde se fusionaban teoría y práctica para dar respuesta a las necesidades técnicas y sociales de una época en cambio. Según Walter Gropius, estos espacios debían desarrollar «modelos prototípicos para la vida moderna»<sup>22</sup>, objetos que combinaran funcionalidad, economía y belleza, al tiempo que fueran accesibles y reproducibles en serie. Cada taller representaba un ámbito específico del diseño y la producción, y se regía por el principio de que la función guiara la forma, sin ornamentos superfluos, una idea esencial en la pedagogía de la escuela.

22. Walter Gropius, ed., *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*, editado por László Moholy-Nagy, *Bauhausbücher 7* (Erfurt: Ohlenroth'sche Buchdruckerei, 1925).

Inicialmente concebidos bajo la influencia de la artesanía y el expresionismo, los talleres atravesaron una transición determinante hacia un enfoque industrial a partir de 1923. Este cambio impulsó la integración de procesos mecanizados en la creación de productos funcionales y reproducibles en serie, adaptando los talleres a un nuevo modelo productivo que equilibraba la tradición artesanal con las demandas de la industria moderna.

23. El curso preliminar o *Vorkurs* era un programa obligatorio de seis meses diseñado para todos los estudiantes de nuevo ingreso. Su objetivo principal era desarrollar la creatividad y la percepción a través del estudio de materiales, teoría del color y formas, así como ejercicios prácticos que fomentaban la expresión individual y la comprensión de los fundamentos del diseño. Esto permitía a los estudiantes explorar diversas disciplinas antes de especializarse en un taller específico.

Cada taller tenía una identidad propia, influida tanto por los materiales y técnicas específicas que empleaba como por la visión de sus directores. Johannes Itten, quien dirigió el curso preliminar<sup>23</sup> de la Bauhaus entre 1919 y 1923, y el taller de metales entre 1920 y 1922, promovía un enfoque introspectivo y artístico centrado en la percepción sensorial, el estudio de materiales y la teoría del color. Por su parte, László Moholy-Nagy, quien sucedió a Itten en 1923 como director del taller, enfatizó la innovación técnica y la eficiencia, promoviendo la experimentación con nuevos materiales y procesos técnicos. Estas diferencias de perspectiva no solo moldearon la producción de cada taller, sino que enriquecieron la diversidad estilística y conceptual que caracterizó a la Bauhaus<sup>24</sup>. Adicionalmente, los talleres también servían como espacios pedagógicos en los que se preparaba a los estudiantes para colaborar con la industria moderna y afrontar los desafíos técnicos de su tiempo<sup>25</sup>.

24. Droste, *La Bauhaus, 1919-1933: Reforma y vanguardia*, 2006.

25. Adolf Meyer, *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*. *Bauhausbücher 3*, editado por Walter Gropius y László Moholy-Nagy (Múnich: Albert Langen Verlag, 1925).

Gropius sostenía que cada producto no solo debía cumplir plenamente sus funciones, sino también contribuir a una vida mejor organizada<sup>26</sup>.

26. Wick, *La pedagogía de la Bauhaus*, 1986.

Este principio guiaba a los talleres en la creación de objetos funcionales y coherentes con un estilo de vida moderno. Estas piezas, aunque diseñadas individualmente, también se concebían como partes integradas de un entorno propiamente moderno; elementos que, pese a no ser capaces de cualificar por sí mismos la modernidad del espacio, acompañaban esta narrativa al ser integrados y contextualizados en él.

En este capítulo se explorarán los talleres más emblemáticos de la escuela —cerámica, metal, muebles y textiles—, seleccionados por su contribución significativa a la producción de objetos domésticos modernos, y por la presencia en ellos de personajes reconocidos. Se abordarán su configuración inicial y evolución, así como un análisis de sus productos más representativos, considerados ejemplos clave de los ideales estéticos y funcionales promovidos por la Bauhaus.

Retrato grupal de  
Walter Gropius con  
sus estudiantes en el  
estudio de la Bauhaus  
de Gropius, Dessau,  
Alemania, 1928.

Fuente: Centro  
Canadiense  
Arquitectura (CCA)



La Domesticidad Moderna: el diseño de lo cotidiano en la Bauhaus



Taller de metales de la Bauhaus en Weimar, 1923

Fuente: Bauhaus Kooperative

## 1.1 Metales

El taller de metales, fundado en 1920, fue uno de los espacios más innovadores en la redefinición de los objetos domésticos modernos. Durante sus primeros años, bajo la dirección de Johannes Itten, predominaba un enfoque artesanal centrado en la creación de recipientes utilitarios como jarras, candelabros y cajas, basados en formas geométricas simples como el círculo y la esfera. En ciertos casos, algunas piezas eran construidas según las reglas de la sección áurea, mientras que otras mostraban formas biomórficas, influencia del *Jugendstil*.

La llegada de Christian Dell en 1922 y, sobre todo, de László Moholy-Nagy en 1923, marcó un punto de inflexión en el taller. Moholy-Nagy reorientó su enfoque hacia un diseño más funcional e industrial, motivando a los estudiantes a experimentar con materiales inusuales como el cristal y el plexiglás, además de introducir metales procedentes de la industria, como el aluminio y el acero. También promovió el uso de materiales hasta entonces considerados poco valiosos, como la alpaca, en sustitución de materiales más costosos como la plata<sup>27</sup>. Este enfoque introdujo técnicas racionalizadas y permitió crear objetos funcionales, duraderos y accesibles. El cambio reflejaba la voluntad de la Bauhaus de integrar procesos industriales en el diseño, alejándose de la estética artesanal para crear piezas que, aunque aún realizadas manualmente, parecían fabricadas mediante maquinaria.

27. Gropius, ed., *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*, 1925.

El taller también comenzó a abordar áreas que carecían de tradición artesanal, como la producción de luminarias y otros dispositivos de iluminación, que respondían a necesidades prácticas del hogar moderno y se convirtieron en iconos del diseño. En palabras de Moholy-Nagy, «la integración de iluminación y diseño racional en el espacio doméstico moderniza la experiencia diaria, superando meros aspectos decorativos»<sup>28</sup>, reflejo de cómo el taller transformó elementos cotidianos en piezas esenciales para la modernidad doméstica.

28. Barry Bergdoll y Leah Dickerman, eds., *Bauhaus 1919–1933: Workshops for Modernity* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2009).

A partir de 1924, el taller sistematizó su producción mediante códigos como el célebre MT8 y produjo en serie más de 40 diseños, incluidos lámparas, jarras y ceniceros. Estas piezas destacaron en ferias y exposiciones internacionales. Entre los estudiantes destacados del taller

de metales se encuentran Marianne Brandt y Wilhelm Wagenfeld. Brandt, quien ingresó en 1923, llegó a dirigir el taller en 1928 y destacó por su diseño de objetos utilitarios que combinaban funcionalidad y formas geométricas refinadas. Wagenfeld, por su parte, asumió la dirección en 1926 y trabajó en el diseño de luminarias y utensilios domésticos.

Juego de té diseñado por Marianne Brandt.

Fuente: Lucía Moholy



Fotografía grupal en el taller de metal de la Bauhaus en Weimar, alrededor de 1924. Al frente: László Moholy-Nagy y Wilhelm Wagenfeld. Atrás: Marianne Brandt y Christian Dell.

Fuente: TecnoLumen.



## Objetos

## Tetera MT49

**Diseñadora:** Marianne Brandt

**Año:** 1924

**Relación con otras piezas:** Forma parte de un juego de té de varias piezas realizadas en la misma técnica. Guarda relación con otros objetos como el cenicero esférico y la lámpara Kandem, todos caracterizados por diseños geométricos funcionales.

**Difusión:** Exhibida en la Exposición de Arte y Tecnología de 1923 y en la Haus am Horn como mobiliario moderno experimental. Aunque no se produjo en masa debido a limitaciones técnicas, se considera un ícono del diseño industrial y forma parte de las colecciones del Bauhaus-Archiv y el MoMA.

### Influencias

Reflejo del constructivismo y De Stijl, evidenciado en su uso de formas geométricas puras y funcionalidad optimizada.

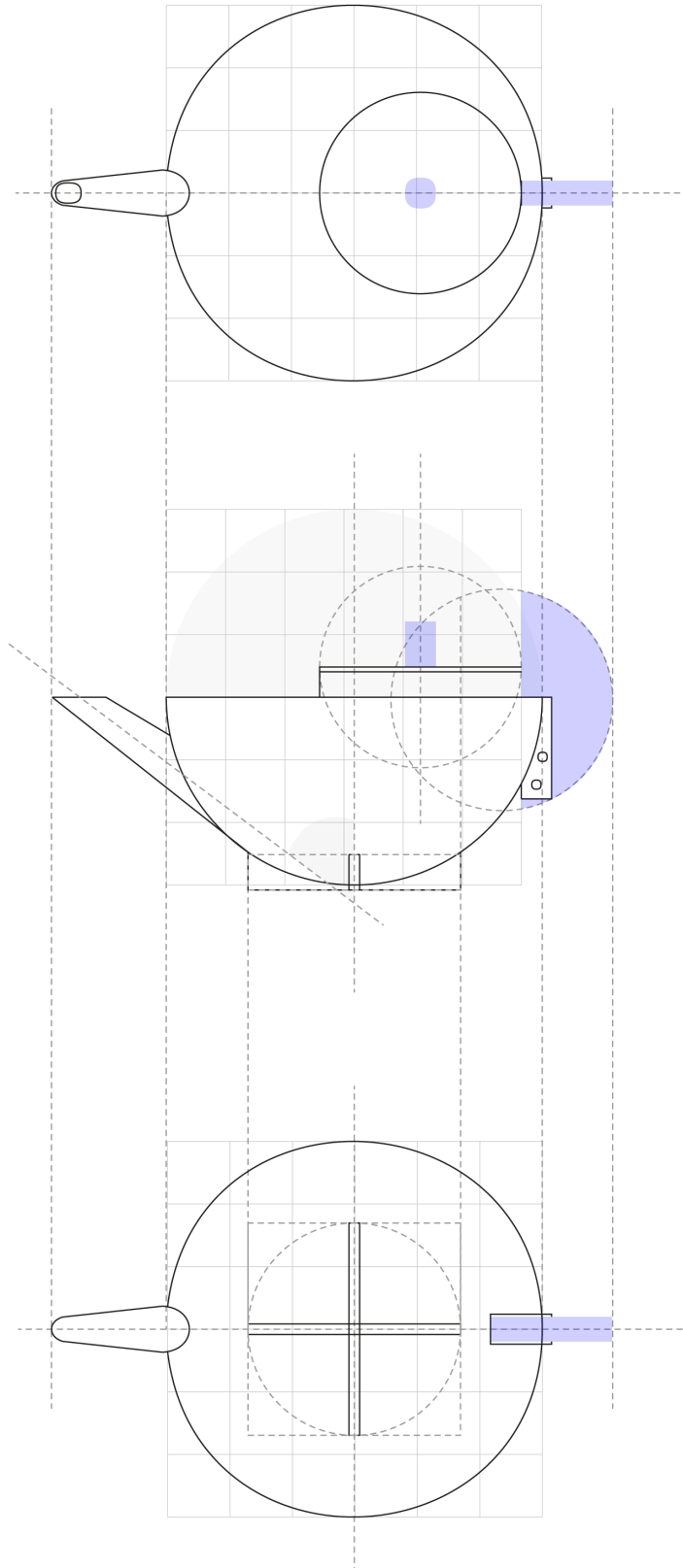
### Análisis

**Geometría:** El diseño está estructurado con formas inspiradas en figuras puras: el cuerpo principal es una media esfera, el asa es semicircular, sujeta al cuerpo por piezas rectangulares, y la base tiene forma de cruz. El aspecto cónico del pico de la tetera se deforma para cumplir su función. La tapa circular, coronada por un cilindro, complementa la coherencia geométrica.

**Materialidad:** Las piezas se realizan en latón niquelado, con una superficie pulida que refuerza la honestidad material. Los elementos manipulables, como el asa y el agarre de la tapa, se fabrican en baquelita o ébano, proporcionando aislamiento térmico y contraste visual. Las uniones y remaches visibles resaltan la transparencia constructiva y la integración entre artesanía e innovación.

**Funcionalidad:** La forma semiesférica del cuerpo optimiza la retención de temperatura al reducir la superficie expuesta en relación con el volumen contenido, resultando ideal para mantener líquidos calientes. La base en cruz asegura la estabilidad del cuerpo semiesférico y minimiza el contacto con la superficie, mejorando la seguridad frente a quemaduras. El diseño del pico permite un vertido preciso, mientras que el asa, aislada térmicamente, asegura seguridad al manipular la tetera. Su diseño compacto y eficiente refuerza su utilidad para el uso cotidiano.







## Lámpara de Mesa MT8

**Diseñadores:** Wilhelm Wagenfeld y Karl J. Jucker

**Año:** 1924

**Relación con otras piezas:** Parte de las primeras series de lámparas desarrolladas en el taller de metal. Se realizó también un modelo con el cuerpo de acero.

**Difusión:** Producida industrialmente por Kandem, marcando un avance en la manufactura industrial de la Bauhaus. Exhibida en la Haus am Horn y en exposiciones internacionales, se ha consolidado como un símbolo del diseño moderno y está presente en colecciones del Bauhaus-Archiv y el MoMA.

### Influencias

Refleja el constructivismo en su uso de formas puras y lógicas, y el funcionalismo al priorizar la utilidad sobre la ornamentación.

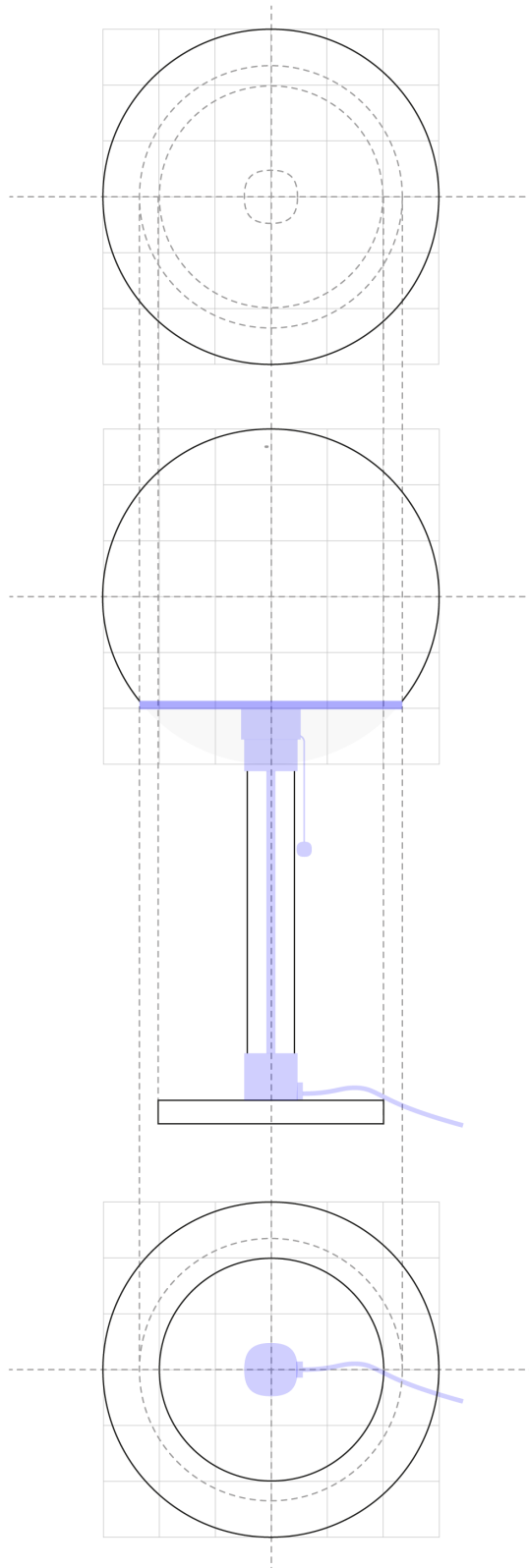
### Análisis

**Geometría:** El diseño está compuesto por un disco para la base, un cilindro como eje central y una esfera como difusor, creando una estructura de formas puras que asegura estabilidad y simetría visual.

**Materialidad:** El soporte está fabricado en vidrio y acero niquelado, que aporta resistencia y un acabado industrial. El difusor es de vidrio opalino. Las uniones y acabados visibles enfatizan la transparencia constructiva y la integración entre estética y funcionalidad.

**Funcionalidad:** Diseñada para iluminar espacios de trabajo de manera eficiente, el vidrio opalino difunde la luz uniformemente, evitando destellos y deslumbramientos al ocultar la bombilla. La estructura modular facilita su montaje y desmontaje, favoreciendo la producción en serie y la reparación. Su tamaño compacto la hace ideal para escritorios y mesas de estudio, maximizando su funcionalidad en entornos modernos.







## Cenicero MT36

**Diseñadora:** Marianne Brandt

**Año:** 1926

**Relación con otras piezas:** Se realizó un modelo similar con una apertura circular y una pieza lateral de apoyo para un cigarrillo. Está relacionado con la tetera esférica y otros diseños geométricos creados por Brandt, mostrando una coherencia formal en su producción dentro del taller de metal.

**Difusión:** Presentado en la Exposición de Arte y Tecnología de 1923 como parte de los avances hacia la industrialización. Integrado en la Haus am Horn como parte del mobiliario experimental moderno. Actualmente, se encuentra en las colecciones del Bauhaus-Archiv en Berlín y del MoMA en Nueva York.

### Influencias

Guarda relación con el constructivismo en su interacción entre forma y estructura, y con el funcionalismo al priorizar utilidad y limpieza visual.

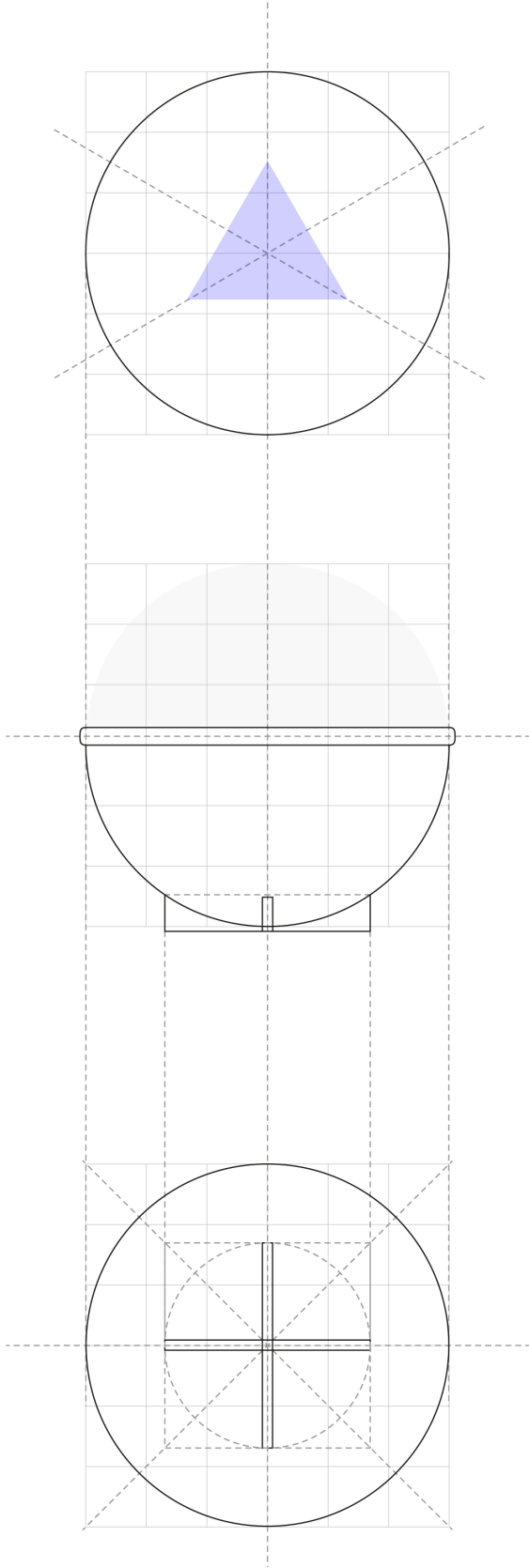
### Análisis

**Geometría:** El diseño está compuesto por un recipiente semiesférico que actúa como contenedor. La tapa desmontable tiene forma circular con una apertura triangular centrada. La base está formada por barras dispuestas en cruz, complementando la geometría del diseño.

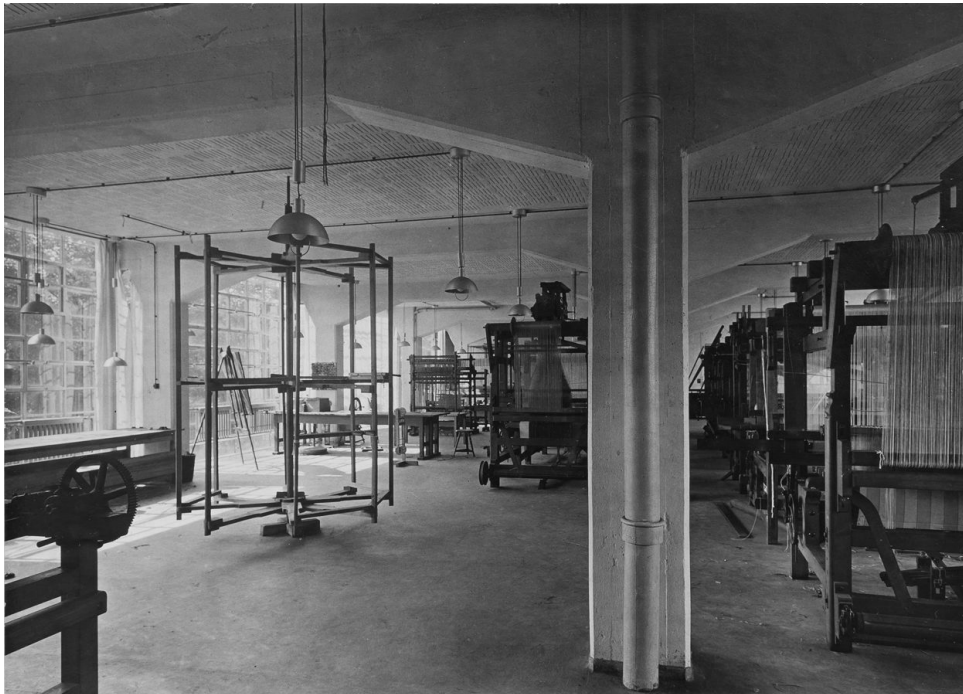
**Materialidad:** Fabricado en acero inoxidable y latón, materiales que aportan durabilidad y un acabado reflectante característico de los diseños de Brandt. La superficie metálica enfatiza la honestidad material, mientras que las uniones visibles enfatizan la transparencia constructiva y la estética industrial.

**Funcionalidad:** Diseño compacto y funcional que facilita su manejo, pensado tanto para el uso doméstico como profesional. La tapa desmontable facilita la eliminación de cenizas y asegura una limpieza sencilla. La base elevada ofrece estabilidad y protege las superficies del calor y los restos, asegurando comodidad y practicidad en su uso cotidiano.





## La Domesticidad Moderna: el diseño de lo cotidiano en la Bauhaus



Taller de textiles de  
la Bauhaus en Dessau,  
1927.

Fuente: CCA

## 1.2 Textiles

Desde sus inicios, el taller de textiles de la Bauhaus se convirtió en un espacio clave para la experimentación y la formación. Su evolución estuvo vinculada a una larga tradición histórica en la que la producción textil fue una actividad asociada a las mujeres, desde la tejeduría en la antigua Grecia hasta los tapices elaborados durante la Edad Media y el Renacimiento<sup>29</sup>. En la Bauhaus, este vínculo persistió debido a las restricciones sociales de la época, y el taller comenzó con un enfoque artesanal, centrado en técnicas tradicionales como el bordado, el ganchillo y la confección de alfombras.

29. Richard Sennett, en *El artesano* (Barcelona: Anagrama, 2009), explora cómo la producción textil, desde la Grecia clásica hasta el Renacimiento, estuvo tradicionalmente asociada a las mujeres, destacando su importancia tanto técnica como cultural en la historia de la artesanía.

Las estudiantes, muchas sin formación previa, aprendieron de forma autodidacta las técnicas del telar, enfrentándose a numerosos desafíos prácticos. «Todo lo que tuviera que ver con técnica, las funciones del telar, las posibilidades de trenzado de los hilos... procurábamos aprenderlo por nuestra cuenta»<sup>30</sup>, recordó Gunta Stölzl, una de las figuras clave del taller. Este aprendizaje autodidacta, aunque complejo, marcó los primeros años del taller y sentó las bases para su desarrollo.

30. Droste, *La Bauhaus, 1919-1933: Reforma y vanguardia*, 2006.

Con la llegada de Georg Muche como maestro de forma, y figuras como la propia Stölzl, Anni Albers y Benita Koch-Otte, el taller adquirió mayor autonomía para explorar nuevas posibilidades artísticas y funcionales en el diseño textil. Se introdujeron patrones geométricos y composiciones que rompieron con las tradiciones decorativas anteriores. Los tapices se confeccionaban entonces como cuadros abstractos<sup>31</sup>, influenciados por las enseñanzas de Johannes Itten y Paul Klee en el curso preliminar, lo que hizo del taller un espacio particularmente vinculado a la obra de arte como creación bidimensional.

31. *Ibid.*

En 1923, el taller de textiles inició su transición hacia la producción comercial, organizando encargos y registrando diseños para su reproducción en serie. Aunque limitado por la falta de materiales y personal, este enfoque permitió profesionalizar el trabajo y ampliar su impacto en ferias y exposiciones. Las tejedoras más experimentadas compartieron sus conocimientos técnicos con las aprendices, facilitando esta transformación sin perder el carácter experimental que definía al taller.

Las colaboraciones interdisciplinarias consolidaron la relevancia del taller dentro de la escuela. La conexión entre los tejidos y el diseño arquitectónico reforzó la noción de una obra de arte total, donde cada elemento funcional y decorativo se integraba armónicamente en el espacio<sup>32</sup>. Las tejedoras trabajaron estrechamente con el taller de carpintería, diseñando tapicerías y textiles que complementaban muebles y proyectos arquitectónicos. Estas colaboraciones alcanzaron un punto álgido en la *Haus am Horn*, donde los textiles desempeñaron un papel esencial no solo como elementos decorativos, sino como parte integral de la funcionalidad del hogar moderno.

32. Bergdoll y Dickerman, eds., *Bauhaus 1919–1933*, 2009.



Gunta Stözl en el taller de textiles.

Fuente: Archivo Gunta Stözl.



Las alumnas del taller de textiles.

Fuente: Bauhaus Archiv.

## Objetos

## Alfombra Infantil

**Diseñadora:** Benita Koch-Otte

**Año:** 1923

**Relación con otras piezas:** Diseñada como parte del mobiliario de la Haus am Horn, esta alfombra se vincula con otros textiles del taller por su enfoque en la geometría y el color, adaptados a espacios específicos.

**Difusión:** Exhibida en la Exposición de Weimar (1923) en la habitación infantil de la Haus am Horn. Reconocida como un hito en el diseño textil funcional, actualmente se encuentra en el Bauhaus Museum Weimar.

### Influencias

Influencias de De Stijl en la geometría y los colores primarios. La teoría de Kandinsky sobre la percepción emocional del color y las gradaciones desarrolladas por Paul Klee también son evidentes.

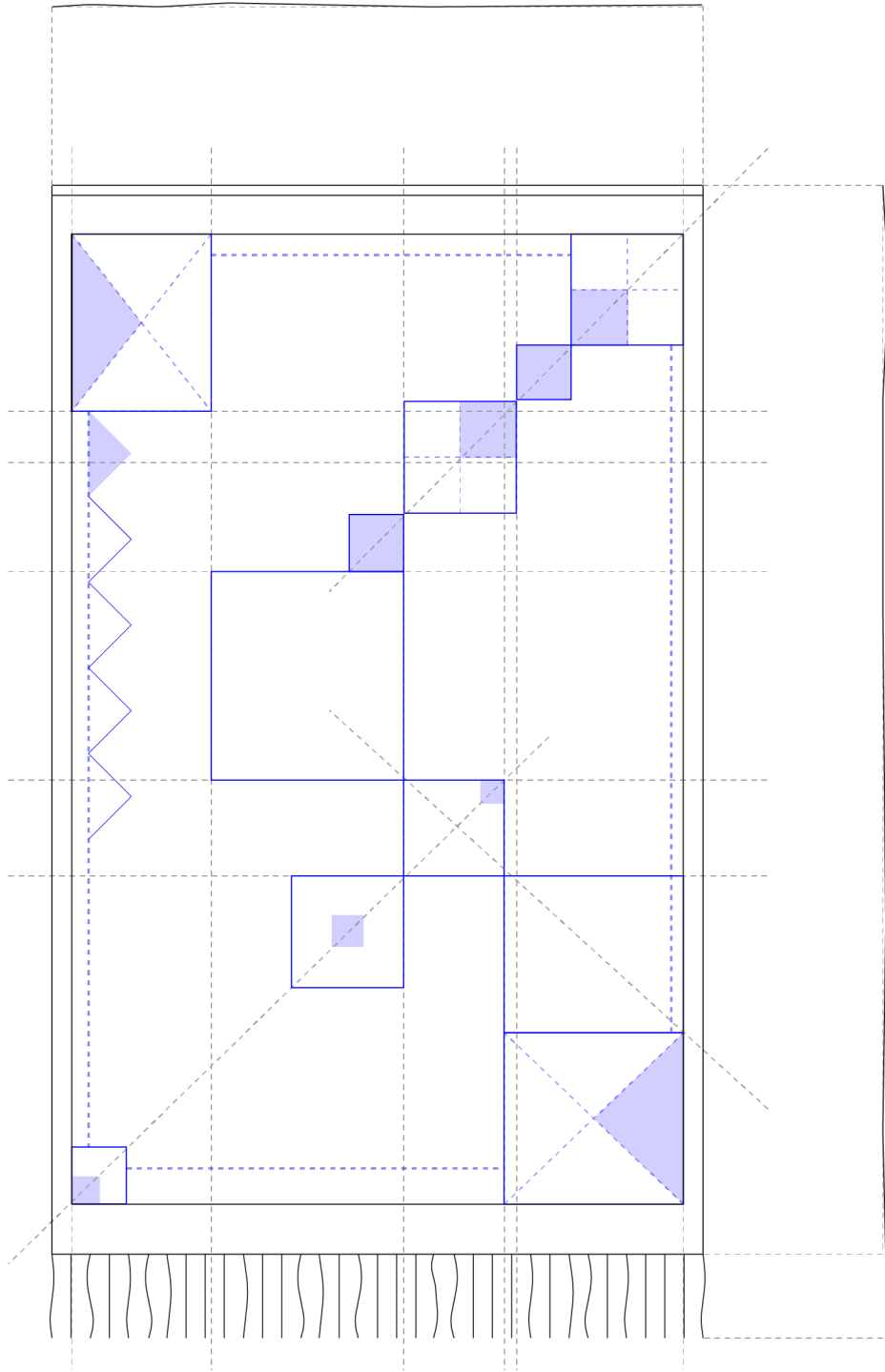
### Análisis

**Geometría:** La alfombra tiene un formato rectangular con bordes definidos, un ancho limitado por el tamaño del telar, y una franja decorativa con flecos en uno de los extremos cortos, resultado del remate final del tejido. El diseño interior está ajustado a las dimensiones de un rectángulo, alineado con los márgenes de la alfombra, generando un campo visual integrado en las proporciones específicas del objeto. Este diseño interior incluye bloques de formas regulares, principalmente rectángulos, cuadrados y triángulos, organizados en una disposición asimétrica que mantiene la coherencia visual. La geometría del diseño

**Materialidad:** Elaborada en lana de Smyrna, conocida por su resistencia y calidez. Los colores utilizados combinan tonos primarios (rojo, azul y amarillo) con gradaciones más suaves de gris y verde, logrando un equilibrio entre contraste y armonía. La técnica de tejido artesanal refleja la honestidad material característica.

**Funcionalidad:** Diseñada específicamente para dormitorios infantiles, la alfombra combina atractivo visual y practicidad. Su textura suave fomenta la interacción sensorial y crea un ambiente cálido y acogedor. El diseño geométrico y los colores vivos estimulan la percepción visual, eliminando la necesidad de decoración adicional en el espacio. La elección de materiales asegura durabilidad frente al desgaste cotidiano.







## Tapiz Geométrico

**Diseñadora:** Anni Albers

**Año:** 1926

**Relación con otras piezas:** Este tapiz pertenece a las exploraciones geométricas de Anni Albers, donde utilizaba patrones modulares repetitivos y organizados. Estas obras destacan por su enfoque en la abstracción y la funcionalidad, consolidando un método que permitía adaptar los diseños a la producción en serie sin perder su carácter innovador.

**Difusión:** Exhibido en la Exposición de Dessau (1926) y en muestras posteriores como Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity en el MoMA (2009) y Anni Albers en la Tate Modern (2018-2019). Actualmente, forma parte de la colección del Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum.

### Influencias

El tapiz refleja la influencia del constructivismo y De Stijl en su enfoque geométrico y en el uso racionalista del color. También es evidente la conexión con las enseñanzas de Paul Klee y Josef Albers, que fomentaron la abstracción y el análisis cromático. Además, su énfasis en la bidimensionalidad y la ausencia de efectos ilusionistas lo relacionan con la pintura moderna de artistas como Manet y Cézanne, que valoraba la cualidad plana del plano pictórico como un elemento esencial de la composición.

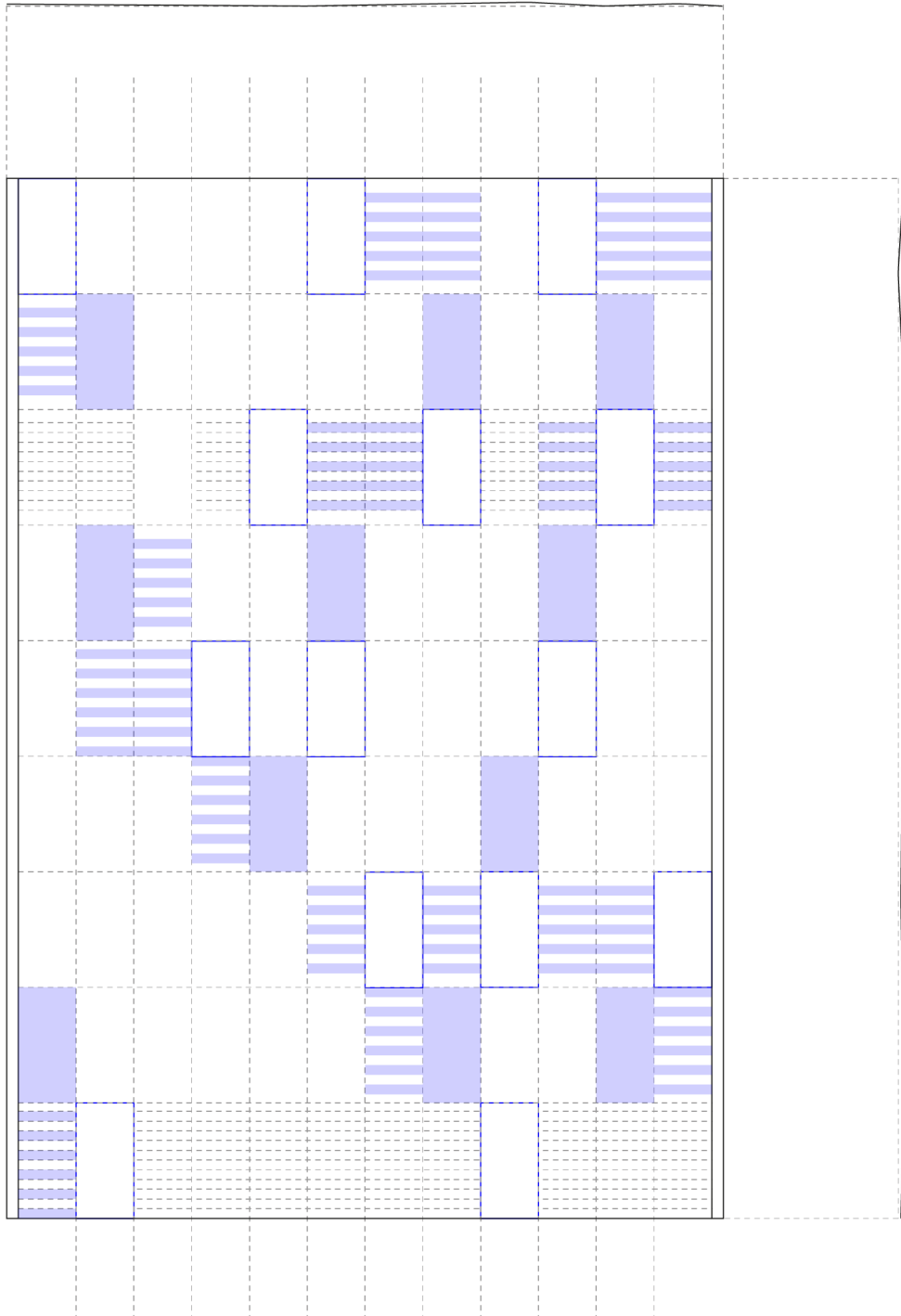
### Análisis

**Geometría:** El formato de la pieza es rectangular, con un ancho definido por las dimensiones del telar. El diseño interior consiste en un patrón repetitivo de bloques rectangulares que, aunque se adapta a las medidas del tapiz, no depende estrictamente de sus márgenes o proporciones, permitiendo su continuidad en textiles de mayores dimensiones. La disposición asimétrica de los bloques y las líneas horizontales y verticales refuerzan el carácter bidimensional del diseño (efectos arabescos). El diseño hace uso de simetría parcial en la disposición de colores y formas.

**Materialidad:** El tapiz combina lana, algodón y fibras sintéticas, destacando la durabilidad y la exploración técnica. Los hilos teñidos de colores terrosos y neutros se tejen en bloques definidos, sin mezclar tonalidades dentro de cada área, lo que genera un efecto de tintas planas sobre la superficie. Esta técnica resalta la honestidad material y permite un enfoque racionalista en el uso del color. La técnica de tejido artesanal se adapta al marco técnico del telar, evidenciando la precisión del proceso manual sin sacrificar la posibilidad de producción industrial.

**Funcionalidad:** Diseñado como revestimiento mural, el tapiz cumple funciones prácticas y estéticas. Aporta calidez visual y mejora la acústica del espacio, integrándose en la arquitectura moderna como un elemento funcional.







## Tapiz Rojo-Verde

**Diseñadora:** Gunta Stölzl

**Año:** 1927-1928

**Relación con otras piezas:** Parte de la transición hacia el diseño funcional e industrial en los textiles de la Bauhaus. Este tapiz se conecta con otras obras de Stölzl que exploran la abstracción y el impacto cromático.

**Difusión:** Exhibido en exposiciones internacionales de la Bauhaus, este tapiz es reconocido como un ejemplo paradigmático del modernismo textil. Actualmente forma parte de la colección del Bauhaus-Archiv en Berlín, donde se preserva como una obra representativa de la capacidad transformadora del diseño abstracto.

### Influencias

Refleja las enseñanzas de Paul Klee y Johannes Itten en el uso del color como fuerza estructural y emocional, combinado con una aproximación abstracta y modernista. Además, se vincula con las vanguardias pictóricas, especialmente con los 'paisajes emocionales' de Kandinsky, aunque sin elementos figurativos, centrándose en la interacción de líneas y formas.

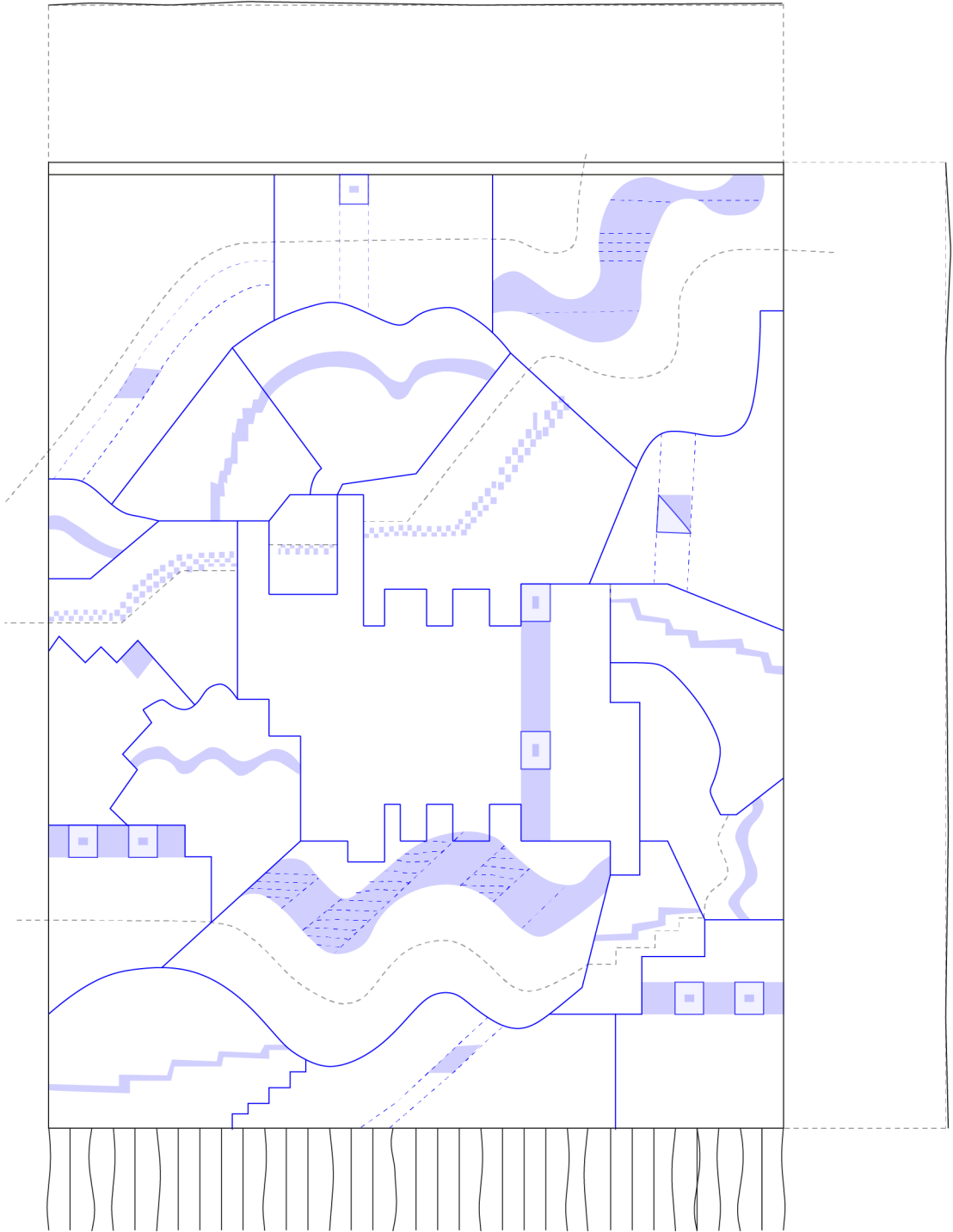
### Análisis

**Geometría:** El tapiz tiene un formato rectangular con una franja de flecos en uno de sus extremos, resultado del remate final en el telar. El diseño está adaptado a los bordes del objeto, que se construye progresivamente por secciones durante el proceso de tejido. Incluye líneas rectas y curvas agrupadas, que generan tensión visual y sensación de dinamismo. Las formas geométricas simples, como rectángulos y curvas, se combinan con proporciones cuidadosamente distribuidas. El contraste entre rojo y verde, junto a tonos neutros, refuerza la composición y añade una dimensión emocional al diseño.

**Materialidad:** Fabricado en algodón, seda y lino, materiales que aportan texturas variadas y reflejos sutiles según la incidencia de la luz. En la parte central, los hilos de colores no se mezclan, formando bloques definidos que destacan el efecto de «tintas planas» sobre la superficie. En contraste, en las secciones de los bordes y las esquinas, los colores se entrelazan, creando transiciones más suaves y añadiendo dinamismo al diseño. Esta combinación refuerza la honestidad material del tejido, evidenciando tanto la precisión técnica como la visibilidad de los hilos en cada trama.

**Funcionalidad:** Diseñado para decorar y transformar espacios, el tapiz combina una estética llamativa con adaptabilidad. Su composición cromática y geométrica permite alterar la percepción del espacio, creando un ambiente dinámico y estimulante. Es adecuado tanto para entornos domésticos como públicos.







Taller de Cerámica de la Bauhaus en Weimar, 1923.

Fuente: Bauhaus Keramik

## 1.3 Cerámica

El taller de cerámica de la Bauhaus, ubicado en Dornburg, supuso un referente para la exploración de cómo los objetos cotidianos podían transformar la vida doméstica moderna. Diseñado como una colaboración entre el maestro de forma, Gerhard Marcks, y el alfarero Max Krehan, el taller integró los fundamentos tradicionales con la búsqueda de un diseño reproducible. Aunque comenzó en Dornburg, un entorno artesanal donde los estudiantes trabajaban directamente con arcilla local y hornos de leña, pronto evolucionó hacia un enfoque más productivo, alineándose con los principios de la escuela.

El trabajo del taller reflejaba una estética geométrica y racional, orientada a responder a las necesidades de un espacio doméstico eficiente. Sus creaciones combinaban la tradición alfarera con las demandas de la producción moderna, desarrollando diseños funcionales y puristas que encajaban con los ideales del Movimiento Moderno<sup>33</sup>. En 1923, bajo la dirección técnica de Otto Lindig y la dirección comercial de Theodor Bogler, el taller adoptó la producción en serie para ampliar su alcance y hacer los objetos más accesibles. Walter Gropius destacó este cambio al afirmar: «hemos de hallar el modo de multiplicar la producción con ayuda de máquinas, de forma que el buen trabajo pueda beneficiar a más personas»<sup>34</sup>. Ejemplo de este enfoque son los utensilios de cocina y recipientes modulares creados para la cocina funcional de la Haus am Horn, un prototipo de vivienda moderna presentado en la exposición de 1923.

Esta transición generó tensiones entre quienes, como Marcks y Krehan, defendían la esencia educativa y artesanal del taller, y quienes, como Lindig y Bogler, promovían la industrialización para llegar a un público más amplio<sup>35</sup>. Esta dualidad entre la producción en serie y la práctica artesanal definió el carácter del taller de cerámica, consolidándose como un ejemplo del espíritu transformador de la Bauhaus.

33. Bergdoll y Dickerman, eds., *Bauhaus 1919-1933*, 2009.

34. Droste, *La Bauhaus, 1919-1933: Reforma y vanguardia*, 2006.

35. *Ibid.*

La Domesticidad Moderna: el diseño de lo cotidiano en la Bauhaus



Otto Lindig trabajando en el taller de cerámica, 1928.

Piezas confeccionadas en el taller.

Fuente: Bauhaus Keramik





## Objetos

## Jarra Alta con Tapa

**Diseñador:** Otto Lindig

**Año:** 1922

**Relación con otras piezas:** Comparte elementos con otras piezas escultóricas producidas en el mismo periodo, caracterizadas por su enfoque en la monumentalidad y el dinamismo geométrico.

**Difusión:** Esta pieza fue concebida como una creación experimental y no fue destinada a la producción masiva. Fue exhibida en la Exposición de Weimar de 1923, destacando como ejemplo del enfoque escultórico en el taller de cerámica. Actualmente, forma parte del Bauhaus-Archiv y es valorada por su singularidad y contribución a la exploración formal en el diseño cerámico.

### Influencias

Refleja influencias del constructivismo en la relación funcional entre formas geométricas y la transparencia estructural. La fragmentación y recomposición de formas básicas puede mostrar influencias cubistas. También muestra ecos de la cerámica tradicional de Turingia en su dominio técnico y atención al detalle en el acabado, pero eliminando las ornamentaciones barrocas o rococós y adaptando una estética modernista.

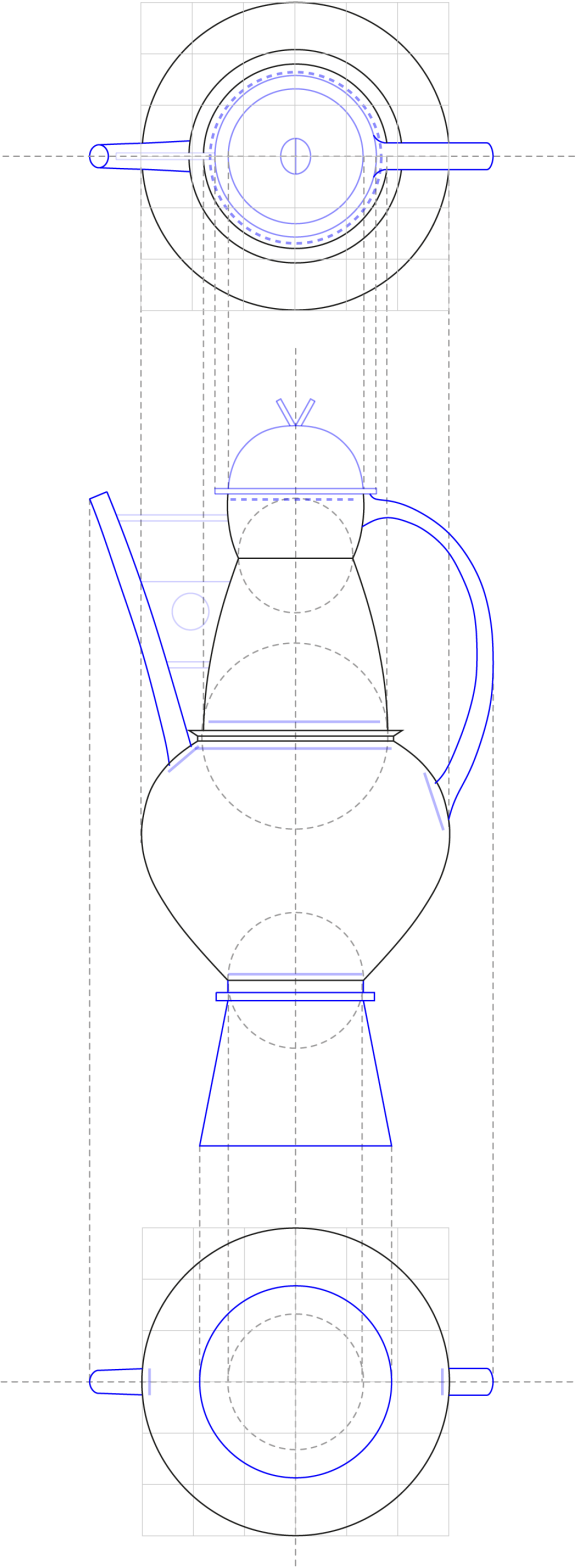
### Análisis

**Geometría:** La base en forma de cono truncado proporciona estabilidad y contrasta con el cuerpo principal, compuesto por una combinación de una esfera y un cilindro alargado. La curvatura del asa añade un contraste visual con las líneas geométricas predominantes. Presenta detalles geométricos sutiles como el círculo en la unión del cuerpo con el vertedor o los semicírculos en la tapa, que enriquecen la composición formal.

**Materialidad:** Realizada en cerámica esmaltada en tonos terrosos, con una superficie brillante que acentúa los contornos geométricos del diseño. El esmalte, aplicado artesanalmente, aporta textura y calidez, mientras que los detalles constructivos visibles reflejan un dominio técnico en el modelado y ensamblaje de las partes.

**Funcionalidad:** Aunque presenta características de un utensilio funcional, la pieza está concebida principalmente como un objeto escultórico. Su escala, que alcanza los 59 centímetros de altura, y sus proporciones enfatizan más el impacto visual y su monumentalidad que cualquier uso práctico, destacándose como una exploración artística dentro del taller de cerámica.







## Tetera Modular

**Diseñador:** Theodor Bogler

**Año:** 1923

**Relación con otras piezas:** Parte de una serie modular de teteras desarrolladas para la producción industrial, con un número limitado de piezas que podían combinarse para dar lugar a modelos diferentes:

- Tetera con asa lateral en forma de tubo.
- Tetera con abertura excéntrica y asa trasera.
- Tetera con estribos transversales y asidero de caña.

**Difusión:** Producida en serie por la fábrica Velten-Vordamm, representó un avance en la estandarización industrial del taller de cerámica. Fue exhibida en la Exposición de Weimar de 1923 como un ejemplo destacado de diseño funcional para el hogar moderno. Actualmente, la tetera es reconocida como un icono del diseño Bauhaus, formando parte de colecciones como el Bauhaus-Archiv y el MoMA.

### Influencias

La pieza refleja el constructivismo en su enfoque estructural y claridad funcional. Su diseño compacto y funcional también recuerda a las teteras tradicionales japonesas, un ejemplo de la influencia oriental promovida por figuras como Bruno Taut, que valoraban la simplicidad y la pureza formal de su cerámica.

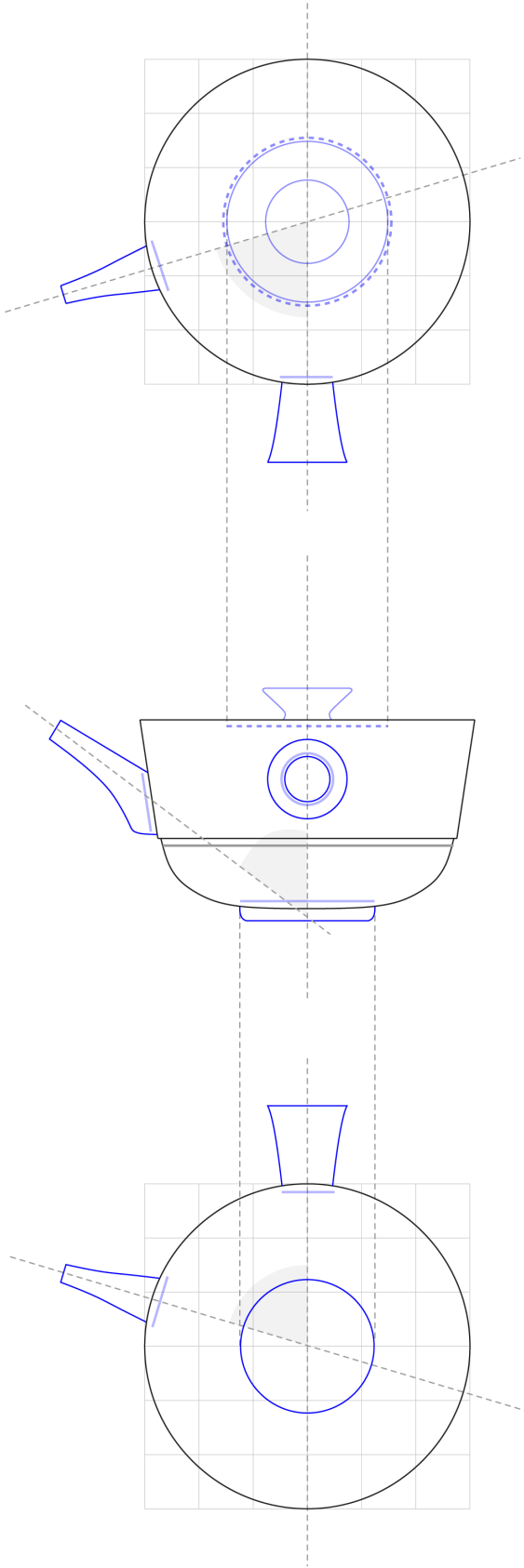
### Análisis

**Geometría:** El cuerpo principal es cilíndrico con una base plana que asegura estabilidad. El asa lateral, en forma de tubo, se integra al diseño de manera funcional y visualmente distintiva. La boquilla corta y recta refuerza las líneas geométricas simples del conjunto. La tapa circular, integrada en el cuerpo, incluye un botón central que se asemeja al asa lateral, que facilita el manejo de la tetera.

**Materialidad:** Elaborada en cerámica esmaltada de tonos claros, la pieza combina resistencia al calor y facilidad de limpieza con una superficie monocroma que acentúa sus líneas geométricas. El acabado brillante, con ligeras irregularidades y texturas moteadas en el esmalte, resalta el carácter artesanal del material y refuerza su identidad como pieza cerámica. Las uniones visibles subrayan su diseño modular, evidenciando la precisión técnica.

**Funcionalidad:** La forma del cuerpo maximiza la capacidad y retiene el calor. Incluye un pico antigoteo para un vertido controlado, y una tapa hermética que evita derrames. El asa en este modelo no es particularmente funcional, por el material y el agarre. La concepción modular permite una producción en serie eficiente y adaptaciones versátiles.







## Contenedores de Cocina

**Diseñador:** Theodor Bogler

**Año:** 1923

**Relación con otras piezas:** Diseñados como parte de la cocina experimental de la Haus am Horn, estos contenedores comparten principios de modularidad y optimización espacial con otros objetos domésticos creados en el taller de cerámica.

**Difusión:** Presentados en la Exposición de Weimar de 1923, fueron exhibidos como parte de la cocina experimental de la Haus am Horn, ejemplificando el diseño funcional para el hogar moderno. Producidos en serie por la fábrica Velten-Vordamm a partir de 1924, se convirtieron en un éxito temprano del taller de cerámica. Hoy en día, estos contenedores forman parte de colecciones como las del Bauhaus-Archiv y el MoMA.

### Influencias

La influencia del racionalismo funcional se refleja en la eliminación de ornamentos superfluos para priorizar la utilidad, y las formas modulares y apilables remiten a principios estructurales del constructivismo. Su diseño compacto evoca referencias a la cerámica tradicional japonesa, que también priorizan la funcionalidad en combinación con formas simples.

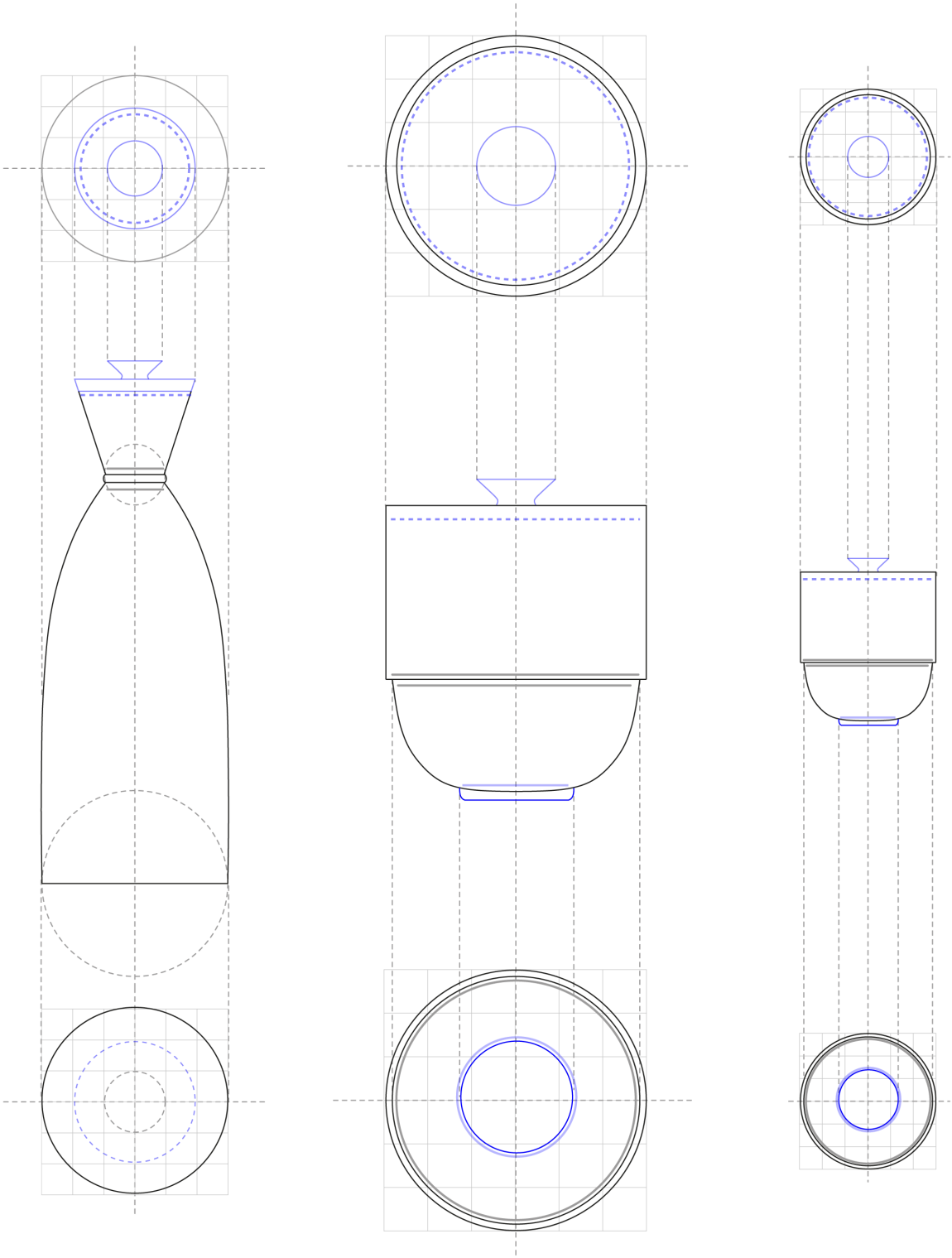
### Análisis

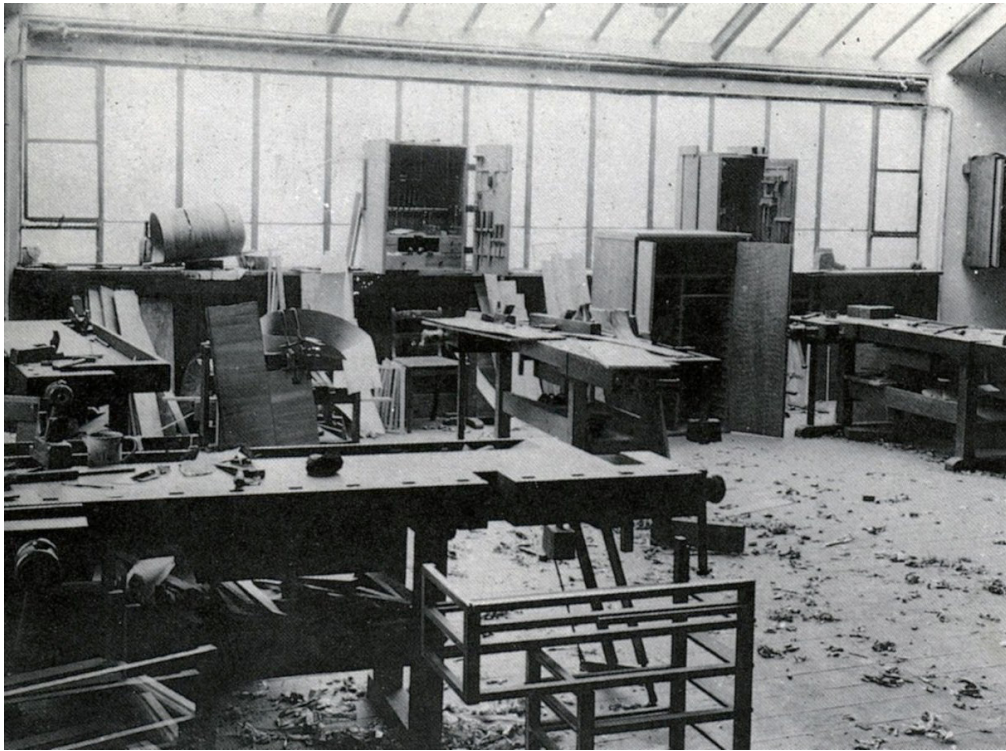
**Geometría:** Compuestos por cuerpos cilíndricos, en ciertos casos combinados con formas esféricas en la base y cónicas en la parte superior. Las tapas son planas y circulares con agarres cónicos, que se integran estéticamente en el diseño. Las proporciones equilibradas de los contenedores logran una coherencia visual uniforme.

**Materialidad:** Realizados en cerámica esmaltada, un material resistente y fácil de limpiar. El acabado vidriado proporciona una superficie lisa y brillante y destaca las cualidades táctiles del material.

**Funcionalidad:** Diseñados para almacenar alimentos y líquidos, como especias y aceite. Su diseño modular se reproduce en varios tamaños, lo que permite adaptarlos a diferentes necesidades domésticas. Su base semiesférica con un resalte cilíndrico permite apilar las piezas verticalmente, optimizando el uso del espacio en la cocina, lo que refuerza su carácter práctico y eficiente en el contexto del hogar moderno.







Taller de carpintería de la Bauhaus en Weimar, 1922.

Fuente: Bauhaus Kooperative.

## 1.4 Muebles

El taller de muebles de la Bauhaus fue uno de los primeros espacios en aplicar los principios de la escuela al diseño de mobiliario doméstico. Fundado en 1919 como taller de carpintería, inicialmente trabajaba bajo un enfoque tradicional que combinaba técnicas artesanales y principios estéticos decorativos. Sin embargo, bajo la dirección de Walter Gropius, comenzó a adoptar una «tectónica cúbica», influenciada en parte por el movimiento *De Stijl* y figuras como Gerrit Rietveld<sup>36</sup> (Wick, 1986). Este cambio representó un alejamiento de los elementos decorativos del Jugendstil, avanzando hacia un diseño más racional y funcional, caracterizado por estructuras simples y orientadas a las necesidades del usuario.

36. Wick, *La pedagogía de la Bauhaus*, 1986.

El diseño de los muebles del taller se fundamentó en estudios exhaustivos sobre ergonomía, funcionalidad y la interacción entre el usuario y el objeto. Estas investigaciones abordaban aspectos clave como la inclinación de los asientos y respaldos, la distribución del peso y la comodidad del usuario, dando como resultado diseños que optimizaban tanto los recursos como la experiencia del usuario. En general, los muebles de este periodo destacaban por su simplicidad estructural, diseñados para adaptarse a las necesidades de un espacio moderno<sup>37</sup>.

37. Bergdoll y Dickerman, eds., *Bauhaus 1919–1933*, 2009.

En 1923, el taller adoptó un enfoque más industrial, orientado hacia la productividad comercial. Las piezas se diseñaron como prototipos para la producción en serie, utilizando materiales como madera contrachapada y técnicas avanzadas de ensamblaje modular. Marcel Breuer, quien dirigió el taller a partir de 1925, introdujo el uso de tubos de acero para mobiliario, un material industrial que reducía el peso, aumentaba la movilidad de las piezas y rompía con las tradiciones artesanales. Sin embargo, su tacto frío y rígido llevó a investigar cómo complementar estas estructuras con materiales textiles y acolchados que mejoraran la experiencia del usuario sin comprometer la estética racional. Esta búsqueda de equilibrio entre funcionalidad y confort se convirtió en una de las señas de identidad del taller. Como concluye Rainer Wick, «la introducción de muebles metálicos de Breuer salvó el foso entre el diseño funcional y la producción industrial en masa»<sup>38</sup>.

38. Wick, *La pedagogía de la Bauhaus*, 1986.

Las colaboraciones interdisciplinarias fueron esenciales para el éxito del taller de muebles. Las tapicerías del taller de textiles aportaban confort y estética, mientras que el taller de pintura contribuía con acabados en tonos claros que acentuaban el carácter constructivo de los muebles. Estas sinergias se reflejaron en proyectos como la Haus am Horn, donde el mobiliario ilustraba los ideales de un espacio doméstico eficiente y unificado.

El taller de muebles no enfrentó limitaciones significativas en recursos o personal, lo que le permitió desarrollar prototipos de manera constante. Esta capacidad para integrar innovación técnica, análisis funcional y producción en serie consolidó su posición como un referente en el diseño moderno y sentó las bases para la transformación del mobiliario del siglo XX<sup>39</sup>.

39. Wick, *La pedagogía de la Bauhaus*, 1986.

Muebles en el interior de la Bauhaus. Sillas diseñadas por Mies van der Rohe. Taburete y mesa diseñados por Marcel Breuer.

Fuente: CCA



Marcel Breuer sentado en la silla Wassily.

Fuente: Robb Report



## Objetos

## Cuna

**Diseñador:** Peter Keler

**Año:** 1922

**Relación con otras piezas:** Diseñada como parte del programa pedagógico de la Bauhaus, esta cuna se basa en la asociación de formas y colores desarrollada por Kandinsky, vinculándose directamente con los principios geométricos y cromáticos promovidos por la escuela.

**Difusión:** Exhibida en la Exposición de Weimar (1923), donde fue presentada como parte de la Haus am Horn, esta cuna ilustró los ideales pedagógicos y estéticos de la Bauhaus. Actualmente, es un icono del diseño funcional y moderno, exhibida en colecciones clave como el Bauhaus-Archiv y el MoMA.

### Influencias

Inspirada directamente por la teoría del color de Kandinsky, que asigna rojo, azul y amarillo a formas específicas (cuadrado, círculo y triángulo). Este uso de colores primarios y formas geométricas puras también refleja influencia de De Stijl. Además, recuerda a los juegos educativos de Fröbel, que utilizaban figuras geométricas elementales y colores básicos como herramientas clave en la pedagogía infantil, principios que también fueron fundamentales en la formación plástica y el enfoque hacia el diseño de Frank Lloyd Wright.

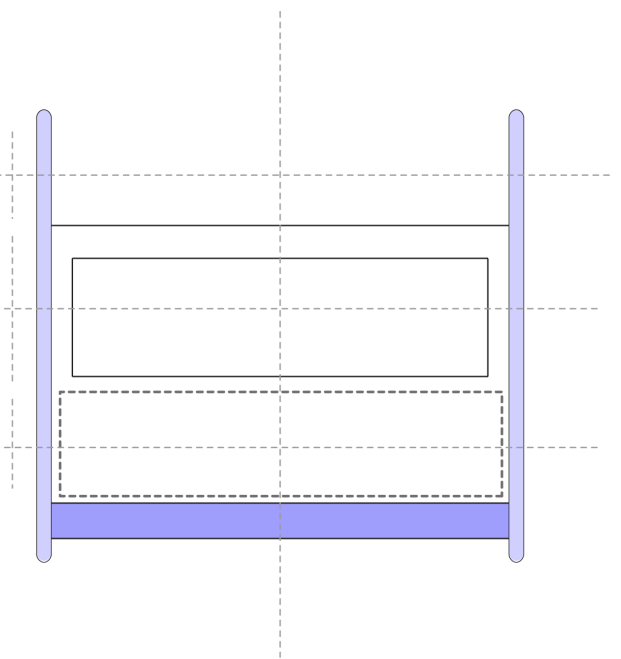
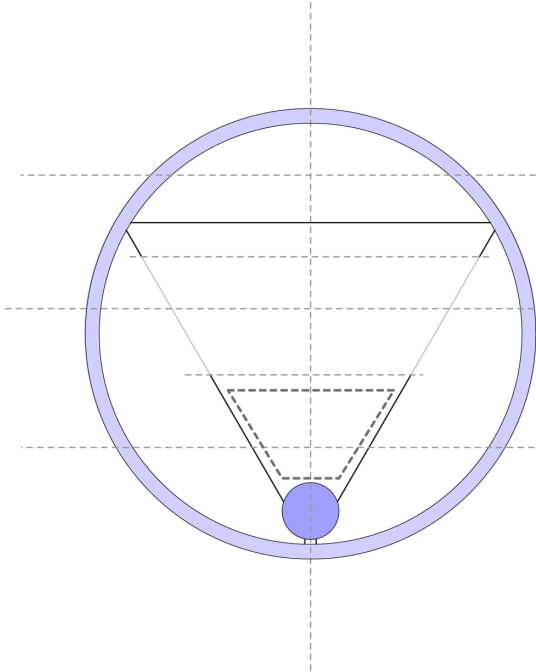
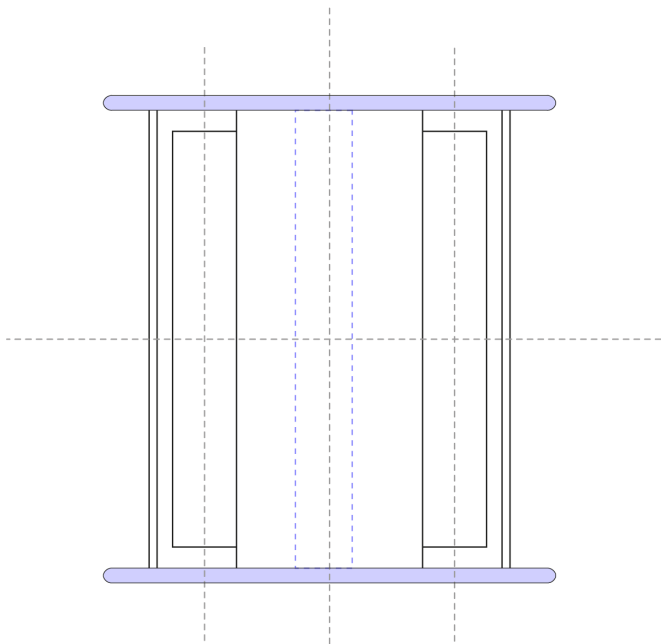
### Análisis

**Geometría:** La estructura principal está formada por un prisma de base triangular equilátera en amarillo, con dos laterales rectangulares en rojo. Un cilindro refuerza una arista del prisma y actúa como base. Dos toroides azules circunscriben los vértices del prisma, proporcionando estabilidad estructural y reforzando la asociación simbólica de colores y formas.

**Materialidad:** Construida en madera pintada y mimbre en los laterales, la combinación de materiales resalta la fusión entre artesanía y diseño moderno. Los acabados pintados en colores primarios siguen los principios estéticos de la Bauhaus, mientras que el mimbre aporta flexibilidad y ligereza funcional.

**Funcionalidad:** La estructura es estable y ligera, y los toroides facilitan el movimiento de la cuna, pero es un ejemplo más experimental que funcional.







## Mesa de recepción

**Diseñador:** Josef Albers

**Año:** 1923

**Relación con otras piezas:** Creada específicamente para la sala de reuniones de la Bauhaus en Weimar, esta mesa refleja los principios de diseño funcional del taller de carpintería, compartidos con otras piezas destinadas a espacios institucionales, como la estantería del mismo Albers.

**Difusión:** Esta mesa fue producida de manera limitada para la Bauhaus, aunque su diseño influyó en la estética de muebles posteriores. Actualmente, se encuentra en colecciones como las del Bauhaus-Archiv y el MoMA, donde se valora como un ejemplo destacado del diseño funcional de la Bauhaus.

### Influencias

Muestra influencias del constructivismo en el énfasis en la estructura funcional y la claridad visual. También incorpora principios del racionalismo funcional, combinando simplicidad evidente en la asignación de colores y materiales

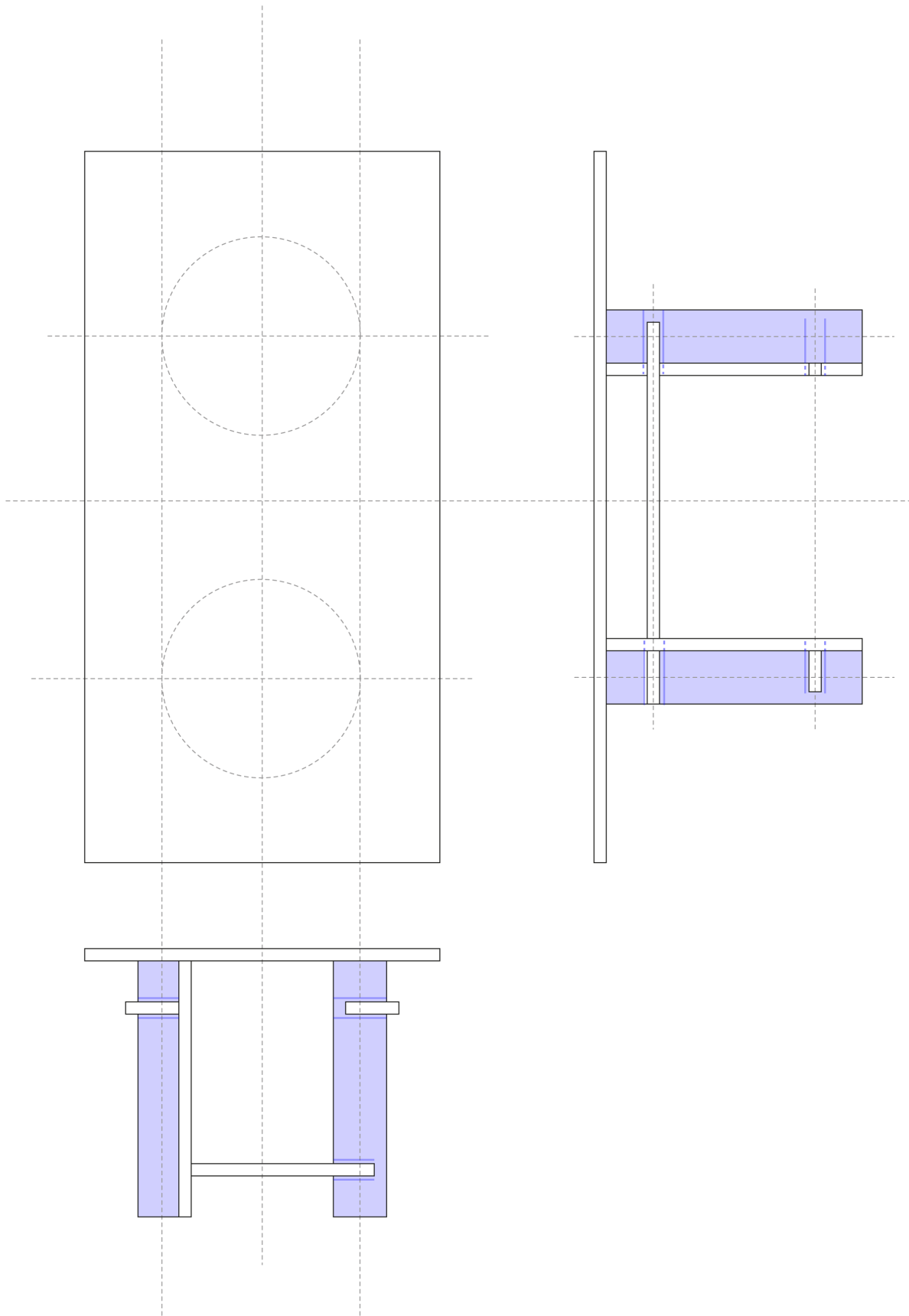
### Análisis

**Geometría:** La estructura modular combina tableros rectangulares horizontales con patas alternantes que aseguran estabilidad visual y estructural. Los refuerzos inferiores y superiores están estratégicamente colocados para crear un patrón rítmico y equilibrado. Las proporciones se corresponden de manera coherente, generando un diseño dinámico pero organizado.

**Materialidad:** La pieza está fabricada en madera de roble, y utiliza el contraste cromático para subrayar la función tectónica de cada componente. Se usa madera clara para los elementos verticales, que actúan como soportes, y roble oscuro para los horizontales, que funcionan como superficies y tirantes de refuerzo. Los ensamblajes visibles de los listones subrayan el principio de honestidad material.

**Funcionalidad:** Diseñada para soportar el uso intensivo en reuniones, con refuerzos que no obstruyen el espacio de las piernas, garantizando comodidad. Los elementos superiores están optimizados para soportar peso sin comprometer la estabilidad.







## Silla tubular B40

**Diseñador:** Marcel Breuer

**Año:** 1925

**Relación con otras piezas:** La silla B40 es una evolución del taburete Bauhaus de Breuer, rotado 90 grados para crear una nueva tipología de asiento. Este diseño se convirtió en un referente del modernismo Bauhaus, influyendo en la creación de múltiples versiones con ligeras alteraciones y en la producción de muebles más ligeros y funcionales.

**Difusión:** Utilizada ampliamente en el edificio de la Bauhaus y en diversos espacios de la época, la B40 se convirtió en un símbolo del mobiliario moderno y funcional. Fue producida en masa por la empresa Standard Möbel. Actualmente, es considerada una pieza icónica del mobiliario Bauhaus y forma parte de colecciones de diseño en todo el mundo.

### Influencias

Refleja la influencia del constructivismo en su énfasis en la estructura funcional y la claridad visual. Incorpora principios del modernismo industrial, centrados en la estandarización y la producción en serie.

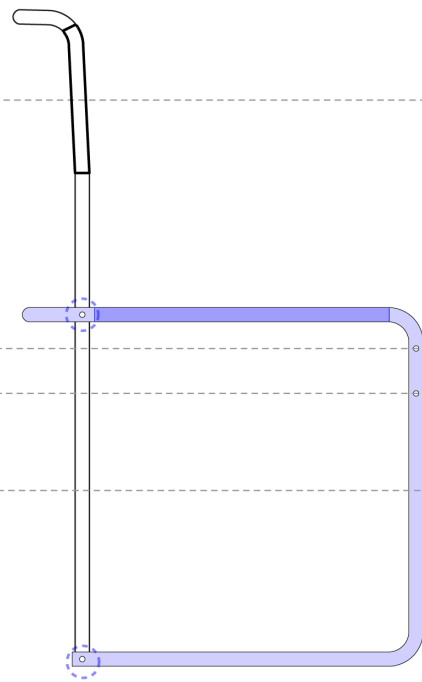
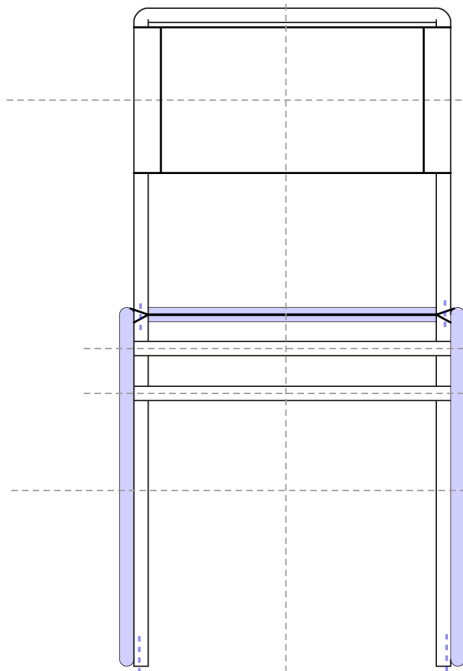
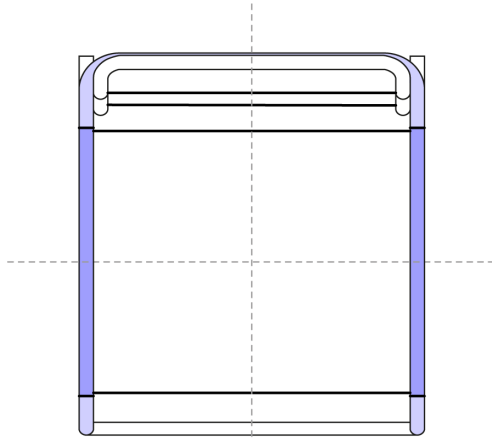
### Análisis

**Geometría:** La estructura se basa en líneas rectas y ángulos precisos, definiendo una forma cúbica. El marco tubular sigue una disposición continua en forma de 'triple C', característica del diseño cantilever que define su unidad estructural y visual. El asiento y el respaldo, ambos rectangulares, se integran de manera precisa a la geometría del marco.

**Materialidad:** Fabricada en acero tubular niquelado, un material que aporta ligereza, resistencia estructural y un aspecto moderno. En cuanto al tacto frío y desagradable del acero, esto se mitiga mediante el uso de textiles en el asiento y respaldo, realizados en tela azul, en este caso. Este uso mixto de materiales aporta contraste y comodidad, y humaniza el diseño industrial, haciéndolo más amigable para el usuario.

**Funcionalidad:** Diseñada para ser ligera y fácil de mover, su estructura tubular flexible aporta comodidad al usuario. El diseño en voladizo fue una innovación significativa en su época, que mejoró la ergonomía y facilitó la producción en serie, reduciendo costes y maximizando la funcionalidad.





# La difusión del habitar moderno

## 2.1 Objetos expuestos

Las exposiciones, publicaciones y fotografías fueron herramientas clave en la difusión de los ideales de la Bauhaus. Estas estrategias presentaron los objetos como piezas autónomas, destacando su funcionalidad y diseño innovador. Al mostrar cada elemento con precisión, se buscaba comunicar cómo estos objetos representaban una nueva forma de entender el diseño cotidiano y su conexión con la modernidad.

### Exposiciones

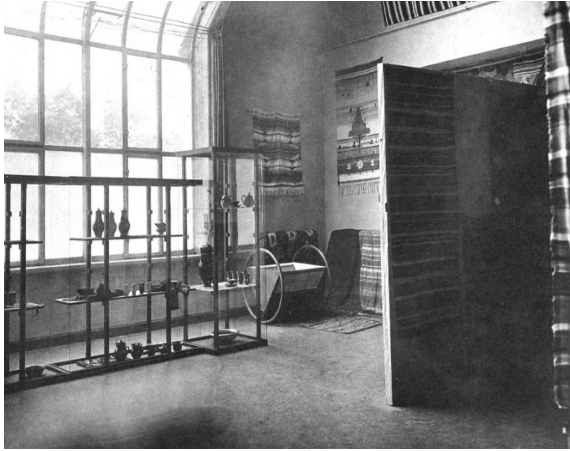
Las exposiciones de objetos fueron una de las principales estrategias de la Bauhaus para comunicar sus principios de diseño. Cada pieza se presentaba de manera aislada, destacando sus cualidades individuales y permitiendo al público apreciar su funcionalidad sin distracciones. Este enfoque buscaba demostrar cómo cada diseño podía mejorar la vida cotidiana. Además, se incluyeron herramientas pedagógicas como paneles explicativos, diagramas y fotografías para contextualizar los objetos dentro de un marco visual claro.

La **Exposición de Weimar** en 1923 fue el primer evento público de gran escala organizado por la Bauhaus, diseñado para destacar sus principios de diseño a través de los objetos producidos en sus talleres. En un contexto de críticas políticas y sociales hacia la escuela, este evento buscaba demostrar la relevancia de su modelo pedagógico y proyectar sus ideales al público general<sup>40</sup>.

40. La exposición de 1923 fue una respuesta estratégica a las crecientes críticas hacia la escuela por parte de las autoridades municipales, que la consideraban poco productiva y políticamente subversiva. Este evento marcó el inicio de un esfuerzo consciente por demostrar resultados concretos y viabilidad económica mediante la producción y venta de objetos.

Los objetos expuestos se presentaron de manera aislada en áreas temáticas que permitían apreciar sus cualidades funcionales y estéticas sin distracciones. Estas áreas se distribuyeron en espacios clave como el Edificio Principal (*Hauptgebäude*), que albergaba trabajos de los talleres y proyectos arquitectónicos, el edificio Van de Velde, y la Haus am Horn, que mostraba la aplicación práctica de los diseños. Cada pieza iba acompañada de información técnica sobre materiales y procesos de producción, mostrando cómo su diseño respondía a necesidades concretas de la vida cotidiana. Paneles explicativos, diagramas y maquetas completaban la exhibición, proporcionando un marco visual claro para

## La Domesticidad Moderna: el diseño de lo cotidiano en la Bauhaus



Interior de la Exposición Bauhaus 1923 en Weimar con tapices y vitrinas, Alemania.

Fuentes: Archivo digital Gunta Stözl



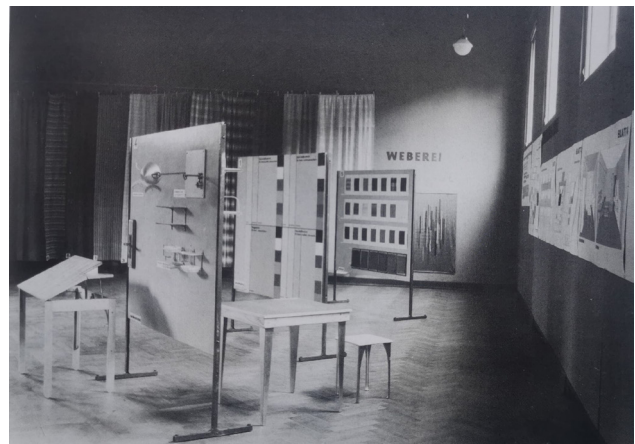
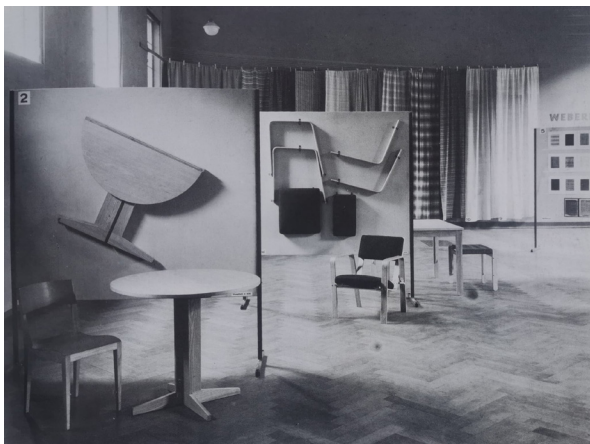
Vista de la instalación de la exposición Bauhaus: 1919-1928.

Fuente: MoMa



Aspecto de la exposición itinerante de la Bauhaus (1929)

Fuente: Droste, 2006



41. Wick, *La pedagogía de la Bauhaus*, 1986.

42. Las estrategias de presentación de la Bauhaus, particularmente el énfasis en la funcionalidad y la contextualización visual de los objetos, pueden interpretarse como una respuesta a las exhibiciones tradicionales de artes decorativas de la época, que priorizaban la ornamentación y el lujo. Este contraste es evidente en eventos como la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925, donde la Bauhaus destacó frente a otros expositores al presentar objetos diseñados para la producción en serie y la democratización del diseño moderno (Droste, *La Bauhaus, 1919-1933: Reforma y vanguardia*, 2006).

43. Bayer, Gropius, y Gropius, eds., *Bauhaus 1919-1928. Catálogo de exposición*, 1938.

44. Coincidiendo con la emigración de Mies van der Rohe a Estados Unidos, la exposición ayudó a conectar figuras clave de la Bauhaus con universidades estadounidenses como Harvard y el IIT, consolidando la influencia de la escuela en el ámbito académico y cultural global.

45. Droste, *La Bauhaus, 1919-1933: Reforma y vanguardia*, 2006.

ayudar a los visitantes a comprender la conexión entre los objetos y el diseño moderno. Entre los productos destacados se encontraban las lámparas de Wagenfeld, diseñadas para producción industrial, y las cerámicas de Bogler, que subrayaban la modularidad y funcionalidad como principios clave<sup>41</sup>.

En la **Exposición Internacional de Artes Decorativas de París** en 1925, la Bauhaus alcanzó un público internacional. Los muebles de acero tubular de Breuer y las lámparas de Wagenfeld y Jucker fueron acompañados de descripciones técnicas que destacaban su diseño funcional y su adaptabilidad a la producción en serie. Este evento marcó un hito en la proyección global de la Bauhaus como referente en diseño moderno<sup>42</sup>.

Otras exposiciones reforzaron esta estrategia. En '**La Forma**' (Leipzig, 1924), se exhibieron utensilios domésticos que destacaban por su funcionalidad y eficiencia en la producción. En la **exposición ambulante «10 años Bauhaus»** (1929), por ciudades alemanas, la Bauhaus presentó sólo objetos y ejercicios realizados bajo la dirección de Meyer. Se utilizaron gráficos publicitarios y objetos en displays innovadores diseñados por el Taller de Publicidad.

La retrospectiva en el **MoMA de Nueva York** en 1938 consolidó este legado al resaltar cómo los principios del diseño moderno transformaban el ámbito doméstico mediante objetos y fotografías que ilustraban su integración en la vida diaria<sup>43</sup>. Además, reforzó la proyección internacional de la Bauhaus, posicionando a Estados Unidos como heredero de la modernidad europea y como un destino acogedor para la vanguardia artística internacional<sup>44</sup>.

## Publicaciones

Entre las herramientas más destacadas para la difusión de los ideales de la Bauhaus se encuentran los **Bauhausbücher**, una serie de 14 volúmenes publicados entre 1925 y 1931. Editados por Walter Gropius y László Moholy-Nagy, estos libros abordaron temas fundamentales como arquitectura, diseño, pedagogía y producción industrial. Cada volumen se centraba en un tema específico y era desarrollado principalmente por maestros de la escuela, basándose en sus áreas de especialización. Algunos trabajos eran individuales, mientras que otros representaban colaboraciones entre profesores, reforzando el enfoque interdisciplinario de la Bauhaus<sup>45</sup>. En ellos, las ilustraciones se caracterizaban por su

claridad y su intención pedagógica: incluían imágenes de objetos aislados, fotografías de talleres y planos técnicos que mostraban tanto el proceso de diseño como la funcionalidad de los productos.

Complementando a los *Bauhausbücher*, la **revista Bauhaus** (1926-1931) desempeñó un papel crucial en la comunicación de los logros y propuestas de la escuela. Publicada periódicamente, esta revista incluyó artículos de maestros como Kandinsky y Albers, así como proyectos estudiantiles, gráficos experimentales y fotografías de exposiciones. En sus páginas, los objetos se presentaban tanto en imágenes individuales como en escenas recreadas que simulaban entornos domésticos, ilustrando cómo podían integrarse en el día a día. Este formato ayudó a llevar los ideales de la Bauhaus a una audiencia más amplia, abriendo un diálogo con profesionales y estudiantes a nivel internacional<sup>46</sup>.

46. Wick, *La pedagogía de la Bauhaus*, 1986.

Otras publicaciones importantes complementaron los esfuerzos de la escuela de difusión y vincularon sus diseños con los entornos cotidianos. El catálogo **Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923**, diseñado por Herbert Bayer con tipografía de Moholy-Nagy, presentó una selección de cerámicas, muebles y textiles desarrollados en los talleres. Este documento destacó la funcionalidad de los objetos y su capacidad para integrarse en entornos domésticos modernos, subrayando su relevancia en el contexto de la nueva modernidad. Por otro lado, la revista *Junge Menschen* dedicó en 1924 un número especial a la Bauhaus, mostrando cómo sus métodos y diseños estaban redefiniendo el diseño doméstico y promoviendo una visión interdisciplinaria del habitar.

## Fotografía

**Lucia Moholy** desempeñó un papel esencial en la documentación y difusión de los objetos y espacios de la Bauhaus. Durante su estancia en la escuela (1923-1928), capturó más de 500 imágenes que se caracterizan por su rigor compositivo y objetividad, siguiendo los principios de la Nueva Objetividad<sup>47</sup>. Sus fotografías mostraban objetos individuales dispuestos de manera aislada sobre fondos neutros o sobre placas de cristal que eliminaban sombras, enfatizando sus formas y funcionalidad. Además, realizó imágenes de interiores y edificios como el de la Bauhaus en Dessau y las Casas de los Maestros, donde ocasionalmente se incluían retratos de los maestros en sus entornos laborales. Este enfoque buscaba destacar las cualidades intrínsecas de los diseños, renunciando a efectos dramáticos o puestas en escena artísticas<sup>48</sup>.

47. La Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*) fue un movimiento artístico surgido en Alemania en los años 20, caracterizado por un enfoque preciso y objetivo en la representación de objetos y personas, evitando el dramatismo y la subjetividad del expresionismo. En fotografía, este estilo buscaba resaltar las cualidades formales y funcionales de los objetos.

48. Mercedes Valdivieso. *Lucia Moholy: La fotógrafa de la Bauhaus*. *Arte, Individuo y Sociedad* 10, 1998.

49. Wick, *La pedagogía de la Bauhaus*, 1986.



**László Moholy-Nagy** complementó este trabajo con innovaciones visuales como fotogramas y perspectivas no convencionales que subrayaban la relación entre diseño y modernidad<sup>49</sup>. La integración de estas imágenes en paneles y gráficos publicitarios contribuyó al carácter educativo de las exposiciones, explicando de manera visual las características técnicas de los objetos.

Mediante el uso de la fotografía, la Bauhaus no solo documentó su producción, sino que también estableció una identidad visual sólida que reforzó la percepción de sus objetos como símbolos de una nueva modernidad.

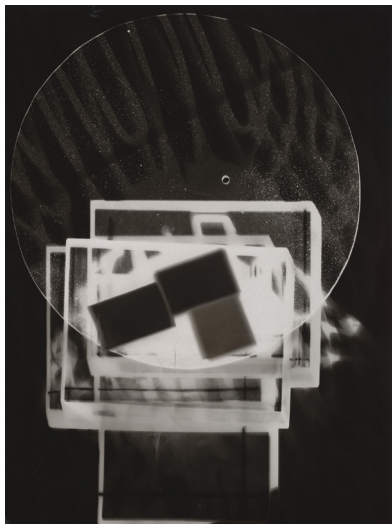
Fotografías de Lucía Moholy que reflejan los principios de Nueva Objetividad. Piezas del taller de metales. Comedor de la casa de Moholy-Nagy, 1927.

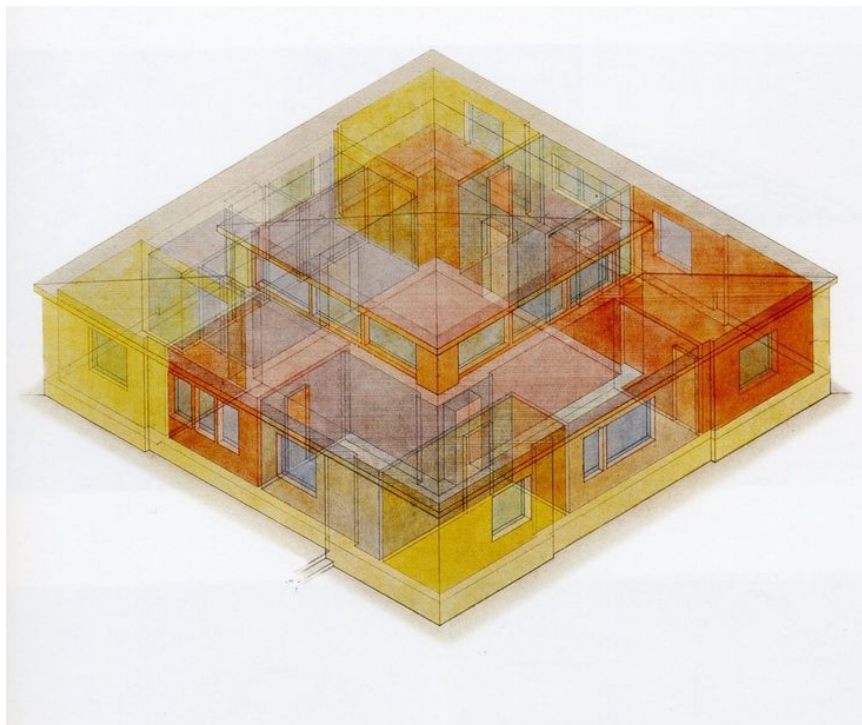
Fuente: CCA



Fotografías de László Moholy-Nagy. Fotograma sin título, 1925. Perspectiva de los balcones de la Bauhaus en Dessau, 1925.

Fuentes: MoMa y CCA.





Axonometría de la Haus am Horn realizada por Benita Koch-Otte. 1923.

Fuente: Bauhaus Archiv

## 2.2 Prototipos habitables

Los llamados ‘espacios de nuevo habitar’ fueron una de las estrategias más eficaces de la Bauhaus para difundir sus ideales de diseño moderno. Este término se refiere a conceptos como ‘casas modelo’ o ‘prototipos habitacionales’ que integraban diseños funcionales en contextos domésticos, demostrando cómo la funcionalidad y la racionalización podían transformar la vida cotidiana<sup>50</sup>.

50. Droste, *La Bauhaus, 1919-1933: Reforma y vanguardia*, 2006.

En este apartado se analizan dos ejemplos diseñados como modelos experimentales que materializan los principios de la Bauhaus en propuestas habitacionales. Cada uno de estos proyectos refleja cómo los entornos domésticos podían ser reimaginados para adaptarse a las demandas de la modernidad.

### **Haus am Horn (1923)**

La *Haus am Horn*, presentada durante la Exposición de Weimar de 1923, es descrita como un «modelo experimental para el nuevo habitar», un término acuñado en el contexto de las propuestas de la Bauhaus para transformar el entorno doméstico<sup>51</sup>. Proyectado por Georg Mueche y Walter March, este pabellón no era una casa en el sentido tradicional, sino una estructura diseñada para combinar espacios recreados con zonas dedicadas a la exhibición de objetos. Su formato híbrido permitía a los visitantes observar tanto cómo los muebles, textiles y cerámicas se integraban en un entorno doméstico simulado, como apreciar los productos de forma individual en áreas específicas. Este enfoque buscaba demostrar de manera tangible cómo el diseño moderno podía optimizar los espacios y responder a las necesidades funcionales de la vida cotidiana.

51. *Ibid.*

El interior fue equipado con muebles diseñados específicamente para sus espacios, incluyendo mesas plegables, armarios empotrados y un banco largo que reemplazaba al sofá tradicional. Durante la exposición, diagramas y paneles informativos explicaban cómo cada objeto respondía a necesidades específicas, materializando la idea de Walter Gropius de

## La Domesticidad Moderna: el diseño de lo cotidiano en la Bauhaus



Alma Siedhoff-Buscher, habitación infantil con muebles modulares.

Marcel Breuer, mesa tocador diseñado para la habitación de mujer.

Fuente: Houzz.



Réplica de la cocina de Benita Koch-Otte. Muestra los recipientes que se diseñaron para la exposición.

Sala de estar de la Haus Am Horn.

Fuentes: Houzz, CCA.



52. Gropius, ed., *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*, 1925.

53. Meyer, *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*, 1925.

54. Aunque innovadora, la cocina de la *Haus am Horn* no fue la primera en Alemania en aplicar principios funcionales. Este reconocimiento pertenece a la Cocina de Frankfurt, diseñada por Margarete Schütte-Lihotzky en 1926, considerada un prototipo clave en la racionalización del espacio doméstico.

55. Meyer, *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*, 1925.

56. El uso de colores suaves en las paredes respondía a las teorías del color desarrolladas por Johannes Itten y Kandinsky, quienes exploraron la influencia de los colores en el estado de ánimo y su capacidad para armonizar los espacios.

57. Droste, *La Bauhaus, 1919-1933: Reforma y vanguardia*, 2006.

58. Ejemplos como el tocador diseñado por Marcel Breuer, comparado con una mesa de operaciones, o los asientos que recordaban a equipos técnicos, reforzaron esta percepción de un espacio mecanizado y distante. Crítica de Edit Tóth en *Breuer's Furniture, Moholy-Nagy's Photographic Paradigm, and Complex Gender Expressivity at the Haus am Horn, Grey Room* 50, 2013.

que «la vivienda moderna debe cumplir su propósito práctico con la máxima economía de espacio, materiales y esfuerzo humano»<sup>52</sup>.

La habitación infantil destacaba por su mobiliario modular y colorido, diseñado por Alma Siedhoff-Buscher, compuesto por cajas modulares convertibles en sillas, mesas o bloques de juego. Estas características no solo optimizaban el uso del espacio, sino que fomentaban la flexibilidad y la creatividad de los niños<sup>53</sup>.

La cocina, una de las primeras cocinas funcionales en Alemania<sup>54</sup>, fue diseñada por Benita Koch-Otte. Incluía innovaciones como una superficie de trabajo continua, un fregadero integrado y armarios que maximizaban la eficiencia, junto con dispositivos como calentadores de agua y enchufes eléctricos para aparatos de cocina. Este diseño, considerado un avance significativo en funcionalidad y ergonomía doméstica<sup>55</sup>, fue ampliamente documentado en publicaciones que subrayaban su conexión entre tecnología y vida cotidiana, presentándolo como un modelo replicable para el hogar moderno.

El uso de materiales en la vivienda también fue innovador. Se emplearon acero tubular y vidrio en los muebles, proporcionando ligereza, durabilidad y una estética moderna. Las paredes estaban pintadas con colores suaves<sup>56</sup> y, en lugar de cuadros, se optó por un diseño centrado en la simplicidad y la higiene visual, en línea con el rechazo al ornamento burgués promovido por la Bauhaus<sup>57</sup>.

La innovación de la *Haus am Horn*, por otro lado, también generó ciertas críticas por parte de algunos observadores. Fue considerado que su mobiliario y disposición interior transmitían una atmósfera excesivamente funcional, casi clínica, lo que la alejaba del confort y la calidez propios de una vivienda tradicional<sup>58</sup>. Estas opiniones reflejan la tensión entre la visión racional y tecnológica de la Bauhaus y las expectativas del público hacia un hogar como refugio íntimo, exponiendo las limitaciones de este enfoque radical en la reinterpretación de los espacios domésticos.

## Weissenhofsiedlung (1927)

Otro ejemplo relevante de espacios diseñados en colaboración con la Bauhaus es la participación en la *Weissenhofsiedlung* (Colonia Weissenhof) un proyecto experimental presentado en Stuttgart en 1927. Este conjunto habitacional, organizado por el *Deutscher Werkbund*, fue concebido como una exposición viva de viviendas modernas y

funcionales, que demostraban cómo los principios del diseño racional podían integrarse en la vida cotidiana. Según Walter Gropius, la colonia representaba «un laboratorio para experimentar con las necesidades reales del habitar moderno en un marco práctico y accesible»<sup>59</sup>.

Para este proyecto, Gropius diseñó dos viviendas prefabricadas (número 16 y 17). Los interiores fueron equipados con muebles producidos en los talleres de la escuela, como las icónicas sillas de acero tubular de Marcel Breuer. Estas piezas, ligeras y apilables, sintetizaban estética y practicidad, mientras que los armarios modulares maximizaban el uso del espacio reducido. Breuer también creó mesas ajustables que se adaptaban a diversas funciones, junto con estanterías empotradas para separar áreas funcionales dentro de la vivienda.

59. Gropius, ed., *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*, 1925.

## Capítulo 2: La difusión del habitar moderno

Weissenhofsiedlung  
1927. Imagen de una  
calle principal de la  
colonia.



Exterior de la casa 17  
de Gropius.



Fuente: Friends of the  
Weissenhofsiedlung



Interior de una de  
las casas de Gropius,  
amueblada con  
Muebles de Marcel  
Breuer.

Fuente: Friends of the  
Weissenhofsiedlung



Despacho de Walter Gropius en Weimar, configurado con mobiliario de los talleres, 1924.

Fuente: Bauhaus Kooperation.

## 2.3 Espacios Habitados

Las creaciones de la Bauhaus encontraron su lugar en una amplia variedad de entornos reales, que incluían viviendas familiares, espacios laborales y entornos académicos. Este apartado analiza una selección de espacios habitados que destacan por integrar los objetos y principios de diseño de la escuela. A través de ejemplos con características y tipologías diversas, se explora cómo estos espacios materializan los ideales de la Bauhaus, reflejando su visión de la modernidad aplicada al día a día.

### Despacho de Walter Gropius (1924)

El despacho de Gropius en Weimar es un ejemplo paradigmático de cómo los principios de la Bauhaus podían integrarse en un entorno laboral. El espacio, configurado como un cubo perfecto de cinco metros de arista, materializaba su teoría jerárquica del espacio, que armonizaba lo sólido, lo matemático y lo trascendental<sup>60</sup>. La disposición de los objetos seguía la lógica del triedro espacial<sup>61</sup>, una estructura que, además de organizar el mobiliario, encajaba con el lenguaje elementarista y abstracto característico de la Bauhaus.

El mobiliario incluía el sillón F51, diseñado específicamente para este espacio, que destacaba por su enfoque en la geometría y la flotabilidad de sus cojines, ‘mostrando la modernidad en cada línea’<sup>62</sup>. Además, lámparas de techo de tubos metálicos, también diseñadas por Gropius, complementaban el diseño funcional y aportaban una iluminación uniforme. Los textiles, como la alfombra de Benita Koch-Otte con su colorido geométrico, rompían la sobriedad del mobiliario aportando un contraste vibrante que equilibraba la composición.

Adicionalmente, el despacho integró objetos funcionales como tapices que servían de aislamiento acústico, reforzando el carácter pragmático del espacio sin perder el aspecto artístico. La organización espacial enfatizaba la simplicidad y la claridad visual, optimizando la eficiencia sin comprometer la estética<sup>63</sup>. Las paredes, en tonos neutros, actuaban como un lienzo que destacaba el mobiliario y los textiles, mientras que los

60. Gropius, ed., *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*, 1925.

61. El triedro espacial es un sistema de referencia tridimensional definido por tres ejes ortogonales (x, y, z), que establece una organización coherente y jerárquica de los objetos en el espacio. En el diseño del despacho de Gropius, esta estructura se utilizó para disponer los elementos siguiendo principios de orden y equilibrio visual.

62. Gropius, ed., *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*, 1925.

63. Meyer, *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*, 1925.

materiales industriales como el acero y la madera laminada subrayaban el compromiso de la Bauhaus con la modernidad y la producción en serie.

Fotografías contemporáneas documentaron la composición armónica del despacho, que fue ampliamente reconocido como un ejemplo destacado de la integración funcional y estética. Walter Gropius elaboró una axonometría, publicada en el *Bauhausbücher* 3<sup>64</sup>, que representaba con precisión su estructura y organización, convirtiéndose en una de las imágenes más emblemáticas de la escuela.

64. Meyer, *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*, 1925.

### Casas de los Maestros (1925-1926)

Las Casas de los Maestros en Dessau fueron diseñadas por Walter Gropius como una extensión de los principios pedagógicos y estéticos de la Bauhaus. Ubicadas cerca del edificio principal de la Bauhaus en Dessau, el proyecto incluyó una casa unifamiliar para Walter Gropius y tres casas pareadas para los demás maestros<sup>65</sup>.

65. Las casas pareadas estaban destinadas a los siguientes maestros y sus familias: Paul Klee y Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy y Lyonel Feininger, Georg Muche y Oskar Schlemmer.

El diseño exterior consistía en volúmenes cúbicos que equilibraban fuerzas verticales y horizontales, influenciados por principios de *De Stijl*. Las fachadas, tratadas como composiciones geométricas puras, eliminaban adornos superfluos para resaltar la relación entre función y forma, reflejando la racionalización espacial. Las plantas fueron sistematizadas, con espacios diseñados para maximizar la funcionalidad, como estudios amplios, balcones y verandas. Estas características arquitectónicas reflejaban el interés de Gropius por integrar los avances en técnicas de prefabricación y materiales modernos, destacando el uso de elementos estandarizados<sup>66</sup>.

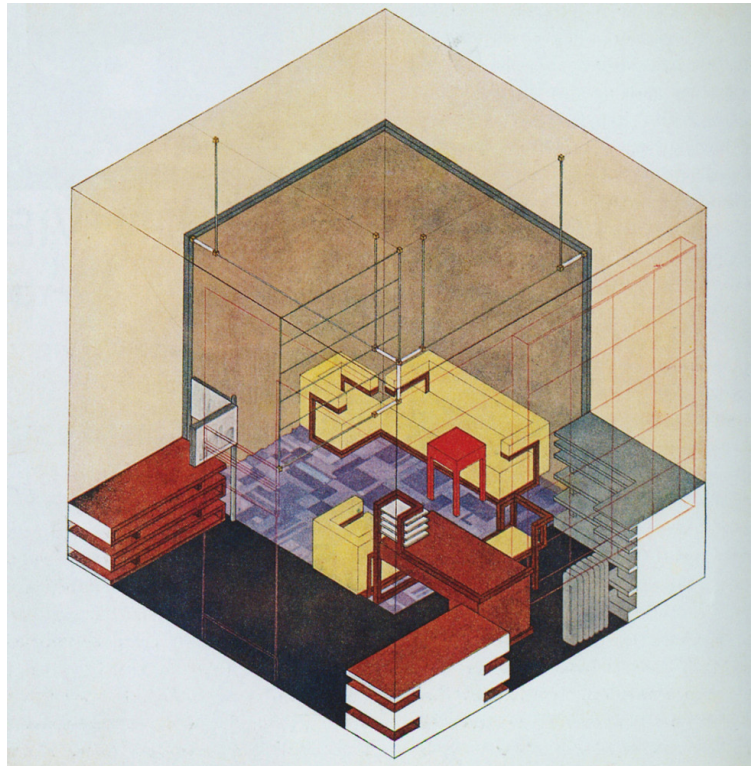
66. Gropius, ed., *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*, 1925.

En palabras de Gropius, «las Casas de los Maestros fueron concebidas como una unidad armónica donde el diseño arquitectónico y el mobiliario formaban un todo indivisible»<sup>67</sup>. Cada una fue equipada con armarios empotrados y el mobiliario más moderno desarrollado en los talleres, destacando las sillas de acero tubular de Marcel Breuer y las mesas y estanterías de Josef Albers, que ofrecían una estética funcional y ligera. Los espacios interiores, con una organización modular, permitían ajustar su distribución a las necesidades de cada maestro<sup>68</sup>.

67. *Ibid.*

68. Un ejemplo es el estudio en la casa de Kandinsky, el cual fue organizado y decorado con piezas de arte abstracto de su propia producción, creando un entorno que reflejaba las intersecciones entre su vida privada y su trabajo artístico.

Axonometría del despacho del director, elaborada por Walter Gropius. Fuente: Bauhaus Archiv



Vista exterior de las casas de Gropius (arriba) y Moholy-Nagy (abajo). Interior de la casa de Moholy-Nagy. 1926.

Fuente: Lucia Moholy



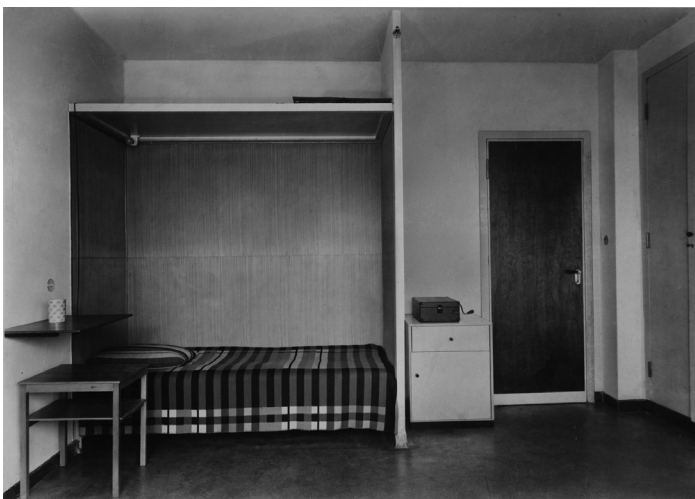
## La Domesticidad Moderna: el diseño de lo cotidiano en la Bauhaus



Paul Klee en su estudio, casas de los Maestros de la Bauhaus, Dessau. 1927

Nina y Vassily Kandinsky en su comedor, casas de los Maestros de la Bauhaus, Dessau. Con muebles de comedor de Marcel Breuer. 1926-1927

Fuente: Lucia Moholy



Dormitorios de estudiantes en Dessau. Los muebles

tanto los exteriores arquitectónicos como los interiores amueblados, contribuyendo a difundir ampliamente la estética y funcionalidad de estos espacios a través de publicaciones de la escuela.

La importancia cultural de las Casas de los Maestros trasciende su función residencial. Representaron una manifestación concreta de los ideales de la Bauhaus en cuanto a la obra de arte total y la relación entre arquitectura, diseño y pedagogía, a la vez que se convirtieron en una referencia para la vivienda moderna y atrajeron la atención internacional.

### **Habitaciones de los estudiantes (1925-1926)**

Un ejemplo menos atendido de los entornos amueblados por la Bauhaus son las habitaciones individuales de los estudiantes en el edificio principal de Dessau. Diseñadas como espacios elementaristas, reflejaban los ideales de funcionalidad y eficiencia promovidos por la escuela.

Los dormitorios se equiparon con el mobiliario esencial para las necesidades de la vida académica. La silla S43 de Mart Stam, un innovador diseño tubular sin patas traseras, fue uno de los elementos destacados, ejemplificando la integración de principios industriales con la estética moderna<sup>69</sup>. Aunque no todos los muebles de las habitaciones fueron creados específicamente en los talleres, como las cómodas y percheros, sí se seleccionaron cuidadosamente para optimizar el espacio disponible y resultar simples pero funcionales.

69. Meyer, *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*, 1925.

### **Colonia Dessau-Törten (1926-1928)**

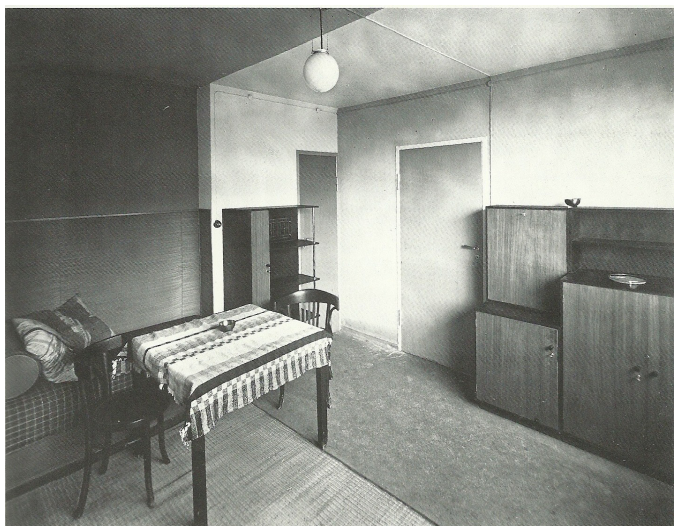
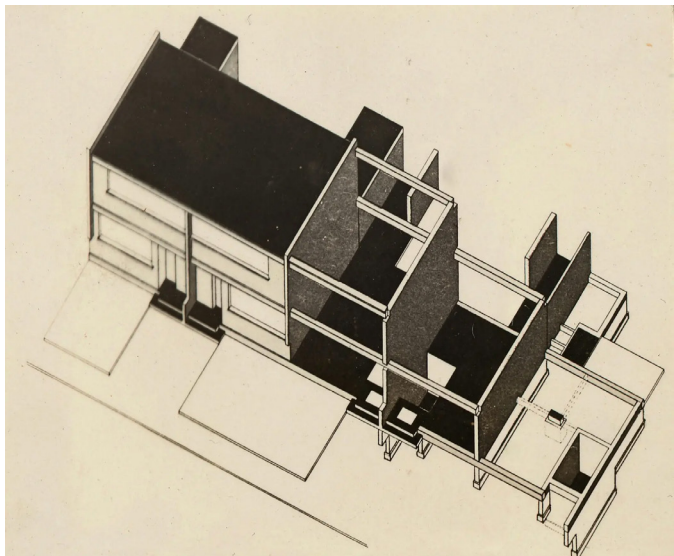
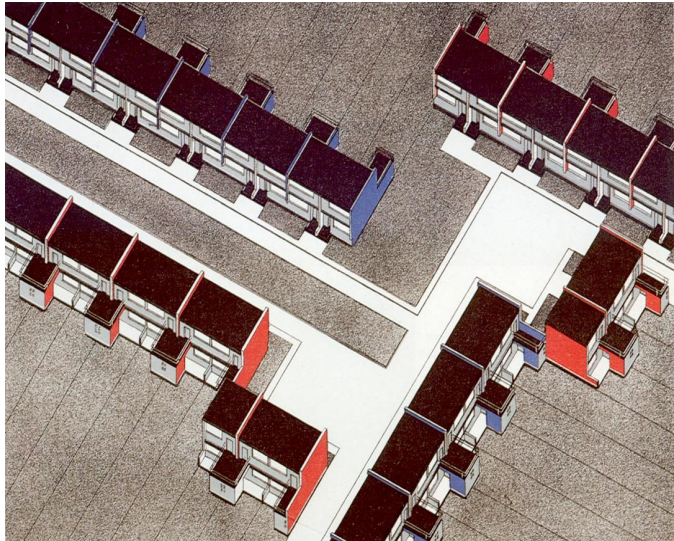
La Colonia Dessau-Törten fue un proyecto concebido para abordar la crisis de vivienda en la República de Weimar. Gropius diseñó 314 casas unifamiliares, aplicando procesos de producción en serie inspirados en las líneas de montaje estadounidenses. «Diseñadas para la racionalización y producción en masa, las casas buscaban ofrecer soluciones accesibles para familias trabajadoras.»<sup>70</sup>

70. Gropius, ed., *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*, 1925.

Compactas y estandarizadas, las casas fueron concebidas para facilitar su construcción en serie. Utilizaban materiales económicos y soluciones prácticas como cocinas prefabricadas. Las casas estaban parcialmente equipadas con muebles esenciales y elementos prácticos diseñados en los talleres Bauhaus, como los armarios y escritorios de Breuer.

El proyecto no estuvo exento de críticas. La estética monótona y algunos defectos constructivos limitaron su recepción, pero destacó como un modelo de democratización del diseño moderno y una propuesta innovadora para resolver la falta de vivienda en tiempos de crisis<sup>71</sup>. Fotografías y publicaciones contemporáneas documentaron el desarrollo de la colonia y su carácter experimental, destacando su papel como ejemplo temprano de racionalización arquitectónica y social.

71. Meyer, *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar, 1925.*



Vista aérea de las casas de la colonia Törten.

Axonometría de la estructura de las viviendas.

Interior, parcialmente equipado con muebles de los talleres.

Fuente: Bauhauses

# Conclusiones

La Bauhaus transformó profundamente el concepto de diseño moderno, posicionándolo como un factor esencial en la configuración de la vida cotidiana. En lugar de limitarse a satisfacer necesidades prácticas, el diseño se convirtió en un medio para articular valores culturales, sociales y estéticos que contribuyeron a redefinir la modernidad. Desde su concepción de la domesticidad moderna, la Bauhaus planteó un modelo que integraba objetos y espacios en una visión unificada, transformando la experiencia del habitar al ofrecer una síntesis de funcionalidad, racionalidad y coherencia visual que respondiera a las necesidades de su tiempo.

Los objetos diseñados en los talleres de la Bauhaus trascendieron la mera funcionalidad al integrarse de manera armónica con los espacios arquitectónicos que habitaban. Aunque no todos los objetos compartiesen una misma tendencia estética, influenciados por diversas corrientes de vanguardia, sí participaban de un deseo modernizador que vinculaba estas posiciones artísticas, y esto priorizaba la coherencia visual en un sentido más amplio, asegurando que cada uno contribuyera al equilibrio y a la eficiencia del conjunto espacial. Aunque los objetos no definían los espacios por sí mismos, su diseño y ubicación cuidada les permitía amplificar los valores de racionalidad y modernidad que la Bauhaus buscaba transmitir. Este enfoque reforzó la idea de que el diseño, en su relación con la arquitectura, puede transformar la experiencia del habitar cotidiano.

La interdisciplinariedad, uno de los pilares fundamentales de la Bauhaus, fue esencial para conectar disciplinas artísticas y técnicas en un proceso creativo transformador. Este principio guió su pedagogía a través de talleres donde se fomentaba la colaboración práctica entre distintas disciplinas, permitiendo a los estudiantes desarrollar una comprensión integral del diseño como un todo indivisible. Al priorizar una relación intrínseca entre forma, función y contexto, la Bauhaus estableció un modelo interdisciplinario que transformó el diseño en una herramienta adaptativa y colaborativa, rompiendo con las divisiones tradicionales y creando un precedente el diseño contemporáneo.

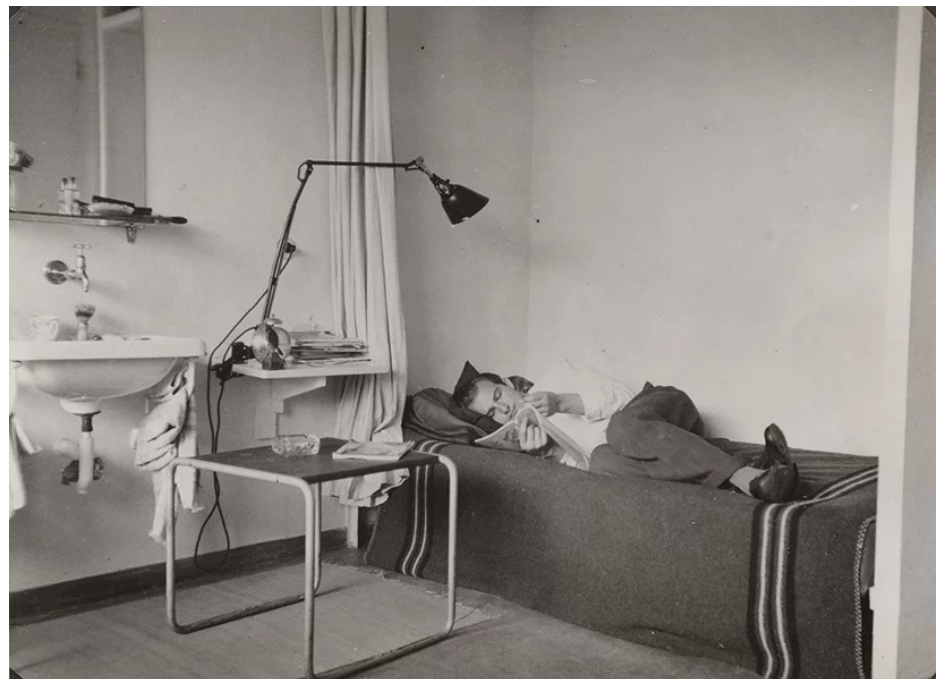
La Bauhaus no siguió una evolución uniforme ni mantuvo una visión estática; aunque sus ideales fundamentales permanecieron constantes, supo incorporar y reinterpretar elementos externos que enriquecieron su propuesta sin comprometer sus principios esenciales. Movimientos como De Stijl, el constructivismo y el expresionismo no solo aportaron principios visuales y estructurales, sino que también refinaron su enfoque funcional y racional. La Bauhaus no se limitó a adoptar estos elementos, sino que los transformó en un lenguaje propio adaptado a sus objetivos. Este proceso de reinterpretación consolidó su identidad como un referente del diseño moderno, capaz de trascender su contexto histórico y proyectarse hacia el futuro.

La idea de democratizar el diseño se convirtió en una de las transformaciones más significativas que promovió la Bauhaus, cambiando la percepción del diseño de un privilegio reservado a una élite a un valor universal al servicio de la sociedad. Este ideal, profundamente conectado con el interés de los artistas de responder a las necesidades de la vida coetánea, buscaba determinar qué tipo de arte y diseño eran adecuados para ese momento histórico. Se materializó mediante la producción en serie y el uso de materiales asequibles, sentando un precedente que marcó un punto de inflexión en la historia del diseño. Si bien su implementación enfrentó críticas, como la monotonía asociada a la estandarización o las limitaciones técnicas de la época, este enfoque logró integrar el diseño en la vida cotidiana, convirtiéndolo en una herramienta accesible que reflejaba los ideales de modernidad y funcionalidad.

Las estrategias de difusión de la Bauhaus abarcaron múltiples dimensiones que proyectaron sus ideales y principios a nivel global. Al combinar la presentación de objetos diseñados con la creación de espacios habitables y la intervención en entornos reales, la escuela desarrolló una narrativa que vinculaba el diseño moderno con la transformación de la vida cotidiana, remontándose a la Ilustración y al deseo de mejorar la vida cotidiana mediante el arte. Estas estrategias mostraron cómo los objetos no se limitaban a funciones prácticas, sino que contribuían a articular una visión de coherencia y modernidad en diferentes contextos. Además, la difusión internacional, a través de exposiciones, publicaciones y colaboraciones con la industria, amplió el alcance de sus propuestas, consolidando la Bauhaus como un referente global del diseño.

Si bien la idea de integrar el diseño en la vida cotidiana no fue originaria de la Bauhaus, esta transformó su aplicación al fundamentarla en principios de funcionalidad, estética, racionalidad y democratización.

Lejos de limitarse al diseño de objetos que complementarían los espacios, la escuela propuso un modelo cultural en el que la vida cotidiana se reconfiguraba bajo estos ideales. Más que una propuesta estética, la Bauhaus impulsó un replanteamiento del diseño como herramienta para enfrentar las exigencias de la modernidad, dejando principios que permanecen vigentes y continúan moldeando la práctica y el pensamiento creativo en el contexto contemporáneo.



Estudiante en su dormitorio de la Bauhaus en Dessau, con una mesa auxiliar de acero tubular diseñada por Marcel Breuer.

Fuente: CCA

## Bibliografía

**Bauhaus.** *Revista de diseño (Zeitschrift für Gestaltung)*. Números 1–14. Weimar y Dessau: Bauhaus, 1926–1931.

**Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung.** The Bauhaus. Última modificación en 2023. Consultado el 4 de enero de 2025. [https://www.bauhaus.de/en/das\\_bauhaus/](https://www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/).

**Bauhaus Movement.** Bauhaus Design History and Principles. Última modificación en 2023. Consultado el 8 de enero de 2025. <https://www.bauhaus-movement.com/>.

**Bauhaus Keramik.** Collection. Última modificación en 2023. Consultado el 8 de enero de 2025. <https://www.bauhaus-keramik.de/en/collection/>.

**Bauhaus Kooperation.** Página oficial. Última modificación en 2023, Consultado el 8 de enero de 2025. <https://bauhauskooperation.com/>.

**Bayer, Herbert, Walter Gropius, y Ise Gropius,** eds. *Bauhaus 1919-1928*. Catálogo de exposición. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1938.

**Bergdoll, Barry, y Leah Dickerman,** eds. *Bauhaus 1919–1933: Workshops for Modernity*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2009.

**Bryant, Gabriele.** *Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX*. Berlín, 1997.

**Chipp, Herschel B.** *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

**Droste, Magdalena.** *La Bauhaus, 1919-1933: Reforma y vanguardia*. Hong Kong: Taschen, 2006.

**Fundación Arquia.** *Bauhaus: El mito de la modernidad*. Catálogo del documental. ARQUIA/Documental 35. Textos de Jorge Torres Cuenco. España: Fundación Arquia, 2017.

**Gropius, Walter.** *Edificios de la Bauhaus en Dessau (Bauhausbauten Dessau)*. Bauhausbücher 12. Múnich: Albert Langen Verlag, 1930.

**Gropius, Walter,** ed. *Nuevos trabajos de los talleres de la Bauhaus (Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten)*. Bauhausbücher 7. Editado por László Moholy-Nagy. Múnich: Albert Langen Verlag, 1925.

**Gropius, Walter.** *Textos fundamentales sobre la nueva arquitectura y la Bauhaus*. Editado por Joaquín Medina Warmburg. Barcelona: Reverté, 2018.

**Hall, Edward T.** *La dimensión oculta*. Nueva York: Doubleday, 1966.

**Harvard Art Museums.** *The Bauhaus*. Última modificación en 2023. Consultado el 8 de enero de 2025. <https://harvardartmuseums.org/collections/special-collections/the-bauhaus>.

**Hervás y Heras, Josenia.** *El camino hacia la arquitectura: las mujeres de la Bauhaus*. Tesis doctoral, E.T.S. Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2014.

**Kandinsky, Wassily.** *De lo espiritual en el arte*. Munich: R. Piper & Co., 1912.

**Klee, Paul.** *Punto y línea sobre plano (Punkt und Linie zu Fläche)*. Bauhausbücher 9. Múnich: Albert Langen Verlag, 1926.

**Loos, Adolf.** *Ornamento y delito (Ornament und Verbrechen)*. Conferencia de 1908. Publicado en *Hablando al vacío*. Viena: Mitteilungen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 1921.

**Lupton, Ellen, y J. Abbot Miller.** *El ABC de la Bauhaus y la teoría del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

**Meyer, Adolf.** *Una casa experimental de la Bauhaus en Weimar (Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar)*. Bauhausbücher 3. Editado por Walter Gropius y László Moholy-Nagy. Múnich: Albert Langen Verlag, 1925.

**Miranda Cuéllar, Jon.** *La industrialización en el espacio doméstico. Evolución entre dos propuestas para la Alemania de entreguerras: de Haus am Horn (1923) a Neues Frankfurt (1926)*. Trabajo Fin de Grado, E.T.S. Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2018.

**MoMA (Museum of Modern Art).** *The Bauhaus and Its Legacy*. Última modificación en 2023. Consultado el 8 de enero de 2025. <https://www.moma.org/>.

**Naylor, Gillian.** *The Bauhaus Reassessed: Sources and Design Theory*. Londres: The Herbert Press, 1985.

**Ruskin, John.** *Las siete lámparas de la arquitectura*. Londres: Smith, Elder & Co., 1849.

**Sullivan, Louis.** *The Tall Office Building Artistically Considered*. Lippincott's Magazine, March 1896.

**Tóth, Edit.** *Breuer's Furniture, Moholy-Nagy's Photographic Paradigm, and Complex Gender Expressivity at the Haus am Horn*. Grey Room 50, 2013.

**Valdivieso, Mercedes.** *Lucía Moholy: La fotógrafa de la Bauhaus*. Madrid: Arte, Individuo y Sociedad 10, 1998.

**Victoria and Albert Museum.** *Textiles and Patterns in Bauhaus Modernism*. Última modificación en 2023. Consultado el 8 de enero de 2025. <https://www.vam.ac.uk/>.

**Visit Berlin.** *Archivo berlinés de la Bauhaus*. Última modificación en 2023. Consultado el 4 de enero de 2025. <https://www.visitberlin.de/es/archivo-berlines-de-la-bauhaus>.

**Wick, Rainer.** *La pedagogía de la Bauhaus*. Traducido por Belén Bas Álvarez. Madrid: Alianza Editorial, 1986.



