

Universidad de Salamanca

Departamento de Historia del Arte – Bellas Artes

Trabajo Fin de Grado (TFG) de Historia del Arte



Título del trabajo fin de grado (TFG):
“Pedagogía de la Bauhaus”

Autor: María Hernando Morante
Tutor: José Vicente Luengo Ugidos
Curso 2017-2018

Universidad de Salamanca

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes

Grado Universitario en Historia del Arte
Curso 2017-2018



Título del trabajo fin de grado (TFG):
“Pedagogía de la Bauhaus”

Firma autor:

Firma tutor:

Índice

Introducción	1
1. Antecedentes ideológicos, históricos y sociales de la Bauhaus	1
2. Historia de la Bauhaus (1919-1933)	3
2.1. Etapa de creación (1919-1923)	4
2.2. Etapa de consolidación (1923-1928)	6
2.3. Etapa de declive o desintegración (1928-1933)	7
3. La Pedagogía de la Bauhaus	8
3.1. La reforma de la educación artística	8
3.2. Modelo de educación y metodologías de la Escuela Bauhaus	12
3.3. Profesores de la Bauhaus	17
- Johannes Itten (1888-1967)	17
- Paul Klee (1879-1940)	18
- Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946)	19
- Wassily Kandinsky (1866-1944)	20
- Josef Albers (1888-1976)	20
4. Supervivencia del Método Bauhaus	21
Conclusiones	26
Bibliografía	27

1. Introducción: Antecedentes ideológicos, históricos y sociales de la Bauhaus.

La segunda mitad del siglo XIX será el espacio histórico que potenciará el surgimiento de nuevas teorías en el mundo del arte debido a la necesidad de adaptarse a una nueva realidad: por un lado, encontramos las revoluciones liberales acontecidas en Europa diversas oleadas (1820, 1830 y 1848); por otro la revolución agraria inglesa vino acompañada de un crecimiento poblacional desmedido, que fue absorbido por la mano de obra necesaria en las nuevas fábricas e industrias¹.

Tiene así lugar la denominada Revolución Industrial, que traerá consigo un cambio en las estructuras económicas y sociales debido al desarrollo de las tecnologías de producción, aplicadas en diversos sectores de la economía. Otra consecuencia relevante será la fuerte necesidad de vivienda y nuevas infraestructuras que ocasionó la emigración poblacional de los territorios rurales a las ciudades, pasando a formar parte de la estructura industrial inglesa, y, contribuyendo a la aparición de un nuevo estamento social, el obrero, donde germinarán movimientos sindicales y políticos tales como el comunismo, el socialismo y el anarquismo. A la par, el mundo intelectual y artístico veía en el avance industrial la principal causa de los oficios artesanos y su producción artística². Esto hará que algunos de los movimientos artísticos del siglo XIX comiencen a cuestionarse los preceptos reinantes en ese siglo, como es el caso del movimiento Arts and Crafts, fundado por William Morris, o el Art Nouveau y las distintas ramas que desarrolla.

William Morris (1834-1896) fue un artista multidisciplinar de fuerte ideología socialista que reivindicaba la equiparación entre artistas y artesanos, alejándose de la concepción tradicional que enfrentaba a artes mayores frente a las artes menores. López Folgado alude a este interés por la artesanía:

“Morris comenzó a pensar en el diseño en "artes menores", es decir, en enseres que el hombre usaba en su vida diaria, y así comenzó la fabricación de utensilios y muebles hechos con gusto antiguo y con mano artesanal. Con esos diseños pretendía romper con la burda

¹ Kinder, H. Hilgemann, W. *Atlas histórico mundial (II). De la Revolución Francesa a nuestros días*. Madrid: Ediciones Istmo S. A., 1999. p. 42.

² De la Rosa Erosa, E. *Introducción a la teoría de la arquitectura*. México: Red Tercer Milenio, 2012. pp. 40-41.

fabricación en serie y el gusto zafio victoriano en las casas del ciudadano medio, y poner un poco de estética en los enseres ordinarios”³.

Esto le llevó la fundación de talleres donde difundió su concepción de igualdad entre creadores, dando a conocer el conocido como movimiento Arts and Crafts, que le llevó a popularizarse entre las clases pudientes de la sociedad. Este movimiento fundado por Morris será uno de los antecedentes más relevantes de la escuela Bauhaus.

Aunque la tradición alemana reniega de las influencias que recibieron de los ingleses en muchos de los avances derivados de la Revolución Industrial, es indudable que en el plano arquitectónico la presencia de Hermann Muthesius para formarse (1896-1903) tendrá una gran influencia para los nuevos preceptos que recogerá la arquitectura teutona de inicios del siglo XX. Muthesius tomará dos referencias que serán de gran influencia en el devenir artístico alemán: por un lado, la preocupación por la artesanía del movimiento Arts and Crafts, por otro, la simplicidad y funcionalidad de las obras que los distintos ingenieros ingleses poseían⁴.

Centrados ya en el panorama social, económico y artístico alemán analizaremos la que sin duda será el precursor más cercano de la Bauhaus y su producción, lo que en Alemania se conoce como la *Deutscher Werkbund*, organización que ha sido bien estudiada por García Roig⁵, con el análisis de fuentes directas de la misma.

Hermann Muthesius ya referencia sobre la necesidad de que la artesanía e industria alemanas disolviesen las normativas y estilos tradicionales, para acoger las necesidades que la sociedad moderna, entre la que destacaba la necesidad de vivienda⁶. Aunque muy polémico en su momento, influenciarán en la concepción social que la arquitectura debe tener, algo especialmente visible en la etapa de Hannes Meyer como director de la Bauhaus.

³ López Folgado, V. “William Morris (1834-1896)”. *Alfinge: Revista de filología*. N.º 16, 2004. p. 2.

⁴ Hernández Pezzi, M. E. *Historiografía de la Arquitectura Moderna* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1988. pp. 53-57.

⁵ García Roig, J. M., Bruckmann, P. La “*Deutscher Werkbund*”. *Bibliografía esencial*. Cuadernos de notas, 3. 1995. pp. 67-82 y García Roig, J. M. *La corriente industrialista de la “Werkbund” en Alemania y el compromiso guillermino (“der wilhelminische kompromiss”) (1888-1918)*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2001.

⁶ *Ibidem*, pp. 67-82.

Además, hay que destacar que la *Werkbund* surgió en 1907 en torno a la idea de una necesidad de una educación artística en la sociedad alemana que basada en la necesidad económica productiva de la pujante industria nacional. En relación a esta institución hay que mencionar los principios que la constituyen, recogida en la obra de García Roig y Buckmann:

“El objetivo de la asociación es el ennoblecimiento del trabajo industrial en íntimo contacto y dentro de una colaboración común con los agentes del arte, de la industria y la artesanía, por medio de la educación, la propaganda y las ideas respecto a las cuestiones de su competencia”⁷.

2. Historia de la Bauhaus (1919-1933).

En 1919 Walter Gropius fundará la Bauhaus estatal de Weimar, una academia de arte que propugnaba la libertad artística que supuso la fusión de dos instituciones: la academia de arte y la escuela de artes y oficios. Esta idea de constituir una institución que uniese las labores realizadas por artesanía e industria a la par reforzase el conocimiento técnico teórico, ya fue presentada por el propio Gropius al gobierno en el año 1916, sin un respaldo evidente.

La periodización de la Bauhaus es muy diferente dependiendo de los criterios que usemos para ello. Dependiendo del carácter de los distintos estudios o monografías (Wick, Hochman, Wingler y Droste⁸) sus autores prefieren una u otra propuesta, siendo las principales las siguientes:

- Según los directores que dirigieron la escuela: Gropius (1919-1928), Hannes Meyer (1928-1930) y Mies van der Rohe (1930-1933).
- Según los lugares de localización de dicha entidad: Weimar (1919-1923), Dessau (1925-1932) y Berlín (1932-1933).
- Según aspectos estilísticos encontramos una primera fase expresionista, individual, tendente a la artesanía (1919-1921); una segunda fase formal, que se

⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁸ Principales monografías utilizadas en el ensayo (Vid. Wick, R. *Pedagogía de la Bauhaus*. Alianza Editorial. Madrid, 1993; Hochman, E. *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*. (Ramón Íbero, trad.). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A. 1997; Wingler, H. *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlín: 1919-1933*. Barcelona: Gustavo Gili, D. L. 1975; Droste, *La Bauhaus: 1919-1933. Reforma y vanguardia*. Köln: Taschen, D.L. 2007)

centra en las formas básicas y los colores fundamentales, con referentes como Kandinsky y Doesburg (1922-1928); la tercera, denominada como fase funcional, que comienza a colaborar con la industria (Noholy-Nagy); una cuarta fase analítica-marxista, con Meyer como referente (1928-1930); y por último, una fase de conocimiento de material, estética, con Ludwig Mies van der Rohe (1930-1933)⁹.

- Friedhelm Kröll establece una periodización distinta que es la que más se ha popularizado. Según Wick¹⁰, está basada en una división según aspectos socio-psicológicos, y estaría compuesta por una primera fase de creación (1919-1923), seguida de la fase de consolidación (1923-1928), y una última fase de desintegración (1928-1933).

Es esta última propuesta cronológica la que hemos escogido en nuestro trabajo, ya que, a nuestro parecer, se acerca más a la realidad pedagógica que analizaremos en el tercer apartado.

2.1. Etapa de creación (1919-1923).

La Alemania de posguerra se vio desarrollada en un proyecto político de corte democrática parlamentaria conocida como República de Weimar que echó andar en el año 1919. Este proyecto, caracterizado por la llegada de la socialdemocracia alemana a los órganos de gobiernos, tendrá además dos puntos extremos ideológico político que se desarrollaron durante su existencia: por un lado, el partido comunista, el polo más izquierdista, por otro lado, el nacimiento de la ultraderecha nacionalsocialista de Hitler. Estas ideologías diametralmente opuestas convocaron numerosas protestas violentas en la joven nación alemana, a la par que intentaron conquistar el poder con golpes de estado fallidos, configurando un clima político-económico-social insostenible.

Sin duda la arquitectura tendrá gran importancia en las labores de reconstrucción que Europa necesitaba tras la I Guerra Mundial. En este sentido Hervás Heras analiza el papel que los arquitectos tendrán en este nuevo contexto social:

⁹ Wick, R. *Pedagogía de la Bauhaus*. Alianza Editorial. Madrid, 1993. p. 35.

¹⁰ Hervás Heras, J. “La Bauhaus de Weimar. Ellos (y ellas) en pos de una meta común”. *Revista europea de investigación en arquitectura: REIA*, 3, 2015. pp. 43-62.

“La revolución de noviembre de 1918 marca el final de la Guerra y el nacimiento de la República. Los cuatro años de contienda rompen vidas y truncan expectativas, pero también hacen tabla rasa con el pasado y crean un nuevo sentimiento donde arte y sociedad deben ir unidas, el pueblo no debe quedar exento de la experiencia artística y la arquitectura es la mayor expresión que compila el resto de manifestaciones, por tanto los arquitectos serán los principales precursores y motores de esta nueva época”¹¹.

Como hemos comentado la Bauhaus nacerá de la confluencia de dos escuelas existentes anteriormente: la Academia de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios. Con el respaldo gubernamental de la nueva República de Weimar se confía en Walter Gropius para su liderazgo, que solicitará el cambio de nombre bajo la denominación *Bauhaus Estatal* o *Das Staaliche Bauhaus Weimar*¹². Esta institución tendrá su inauguración formal con la presentación del manifiesto y el programa de Estudios.

El manifiesto alude a la necesidad de que los distintos artistas de las distintas disciplinas acogiesen el valor de la artesanía, que al conjugarse con el conocimiento técnico el artista está facultado para desarrollar su “capacidad creadora”. Tiene como gran objetivo eliminar la distancia existente entre el artista y el artesano, una nueva concepción de artista completo, preparado para los nuevos retos sociales que eran necesarios. Vega Pintado, alude al objetivo fundacional de la siguiente forma:

“La idea principal era recoger todas las disciplinas artísticas bajo el paraguas protector de la arquitectura y vincular tales manifestaciones con la cultura industrial que, desde finales del siglo anterior, estaba cambiando Europa y Estados Unidos”¹³.

El desarrollo artístico de Gropius desde principios del siglo XX le permitió relacionarse con arquitectos, pintores y escultores de toda Europa, y, cómo no, de la propia Alemania. Esto le llevaría a configurar su equipo docente en 1919 en torno a una serie de personalidades de las distintas disciplinas: desde el principio contó con los pintores Lyonel Feininger y Johannes Itten, y el escultor Gerhard Marcks. Posteriormente, en

¹¹ *Ibidem*, p. 47.

¹² Gropius, Walter. *La nueva arquitectura y la Bauhaus* (Morton Shand, trad.). Massachusetts: The MIT Press. 1964.

¹³ Vega Pindado, E. “Diseño y consumo en tiempos de crisis I. La desintegración de la Bauhaus”. *Paperback*, 9, 2009. pp. 3-6.

1922, se les sumaron Georg Muche, Oskar Schlemmer, Paul Klee, Lothar Schreyer y Wassily Kandinsky. En 1923 se incorporó Laszlo Moholy-Nagy, que sustituirá a Itten al abandonar la entidad¹⁴.

Estos primeros años de la Bauhaus están caracterizados por tener cierta inestabilidad estructural debido a un problema puramente orgánico. Los planes formativos de la Bauhaus fueron diseñados en torno a talleres de especialidades artísticas dirigidos cada uno de ellos por dos profesionales encargados de la formación: un maestro de forma y un maestro artesano¹⁵. Aunque este diseño bebía de los principios primeros que esta organización había propugnado en sus inicios, el hecho de no contar con un marco competencial muy desarrollado dará lugar a la asunción de conflictos entre los maestros teóricos de la forma, que eran los que realmente poseían capacidad de decidir, frente a los maestros prácticos artesanos, que acabaron jugando un papel secundario.

2.2. Etapa de consolidación (1923-1928).

Esta etapa se caracterizará por la consolidación de la Escuela en su estructura interna, algo que le permitirá un mayor desarrollo artístico con líneas más claras. La entrada a finales de la etapa anterior de Kandinsky, el despido de Itten por desavenencias con la Gropius y la sustitución de Moholy-Nagy como director del curso preliminar fueron elementos de especial relevancia como punto de partida de nuevos tiempos.

Pero, junto a esto, hay un elemento muy destacable que dio sentido al planteamiento de la escuela y su propósito de una formación dual teórico-práctica, que, hasta ahora, había resultado complicada por la comentada bicefalia de los docentes de cada taller. La solución fue aportada en 1925¹⁶, año en el que alumnos que habían completado la docencia en la Bauhaus, ocuparon puestos como profesores de algunos de los talleres, cumpliéndose la teoría de que un artista completo en competencias pudiese impartir los

¹⁴ Wick, R. *Op. cit.*, p. 35.

¹⁵ Ídem.

¹⁶ Esta conclusión viene dada por las lecturas de las obras de Droste, Wingler y Wick. (Vid. Droste, *La Bauhaus: 1919-1933. Reforma y vanguardia*. Köln: Taschen, D.L. 2007; Wingler, H. *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlín: 1919-1933*. Barcelona: Gustavo Gili, D. L. 1975; Wick, R. *Pedagogía de la Bauhaus*. Alianza Editorial. Madrid, 1993.)

conocimientos teóricos más propios del arte, y a la vez los más prácticos propios del maestro artesano.

Queda desarrollada con ello una nueva estructura de la Bauhaus que dará sentido a algunos de sus objetivos que quedará cerrado con la inclusión de un taller de arquitectura en el año 1927, que será dirigido por Hannes Meyer, personaje que cobrará importancia ya a finales de esta etapa y que será encumbrado en la siguiente como líder de la escuela, en sustitución de Gropius.

Es importante saber que en esta etapa se produce el traslado de la sede inicial en Weimar, pasando a Dessau en 1925. Esto se debe, como buena parte de la existencia de la Bauhaus y su historia, al devenir político de la región, ya que la derecha ocupará el parlamento regional en 1924 y se encargará de ahogar económica y políticamente a la entidad formativa¹⁷. A pesar de que el cambio a Dessau fue drástico, ayudó a la consolidación de la escuela, ya que recibió en su nueva sede el apoyo institucional del socialdemócrata Fritz Hesse, alcalde de la ciudad. Tiene con ello la etapa más lúcida y de mayor expansión de la escuela, que acabará con la llegada al gobierno de esta región de la derecha nacionalsocialista en 1932.

2.3. Etapa de declive o desintegración (1928-1933).

La conocida como etapa de declive estará caracterizada por el liderazgo de dos directores distintos en corto tiempo, motivado todo ello por las presiones políticas del país que acabarían provocando su desintegración en 1933.

La salida de Gropius en 1928 como director de la escuela da comienzo al liderazgo de Hannes Meyer (1889-1954), que ya venía desarrollando un fuerte trabajo en torno a la arquitectura¹⁸. El peso de esta disciplina dentro de la organización la convertirá en una sección autónoma, con cierta relación con el taller de acabados (metal y madera), relegando las artes más plásticas a un segundo plano, algo que propiciará la salida de la Bauhaus de antiguos referentes tales como Schlemmer (1929), Klee (1931), y una lucha directa con Kandinsky como uno de sus mayores opositores.

¹⁷ Vega Pindado, E. *Op. cit.*, p. 5.

¹⁸ Franklin Unkind, R. La formación del arquitecto: Gropius y Meyer, de la Bauhaus a América. Ponencia presentada en el I Seminario Internacional: La enseñanza pertinente de la arquitectura en el siglo XXI. Facultad de Arquitectura UADY. México, 2012.

El sucesor de Meyer fue Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), un arquitecto de renombrada relevancia que junto con Gropius se había formado como ayudante de Behrens, y que había tenido una destacada relevancia en la arquitectura moderna de los años veinte. Van der Rohe continuará con la visión social que su predecesor había mantenido¹⁹, si bien el programa formativo volvió a ganar fuerza frente a la producción, tomando algo más de relevancia algunas disciplinas como la pintura libre y la fotografía, que fue incluida por primera vez en la escuela, y liderada por Walter Peterhans (1897-1960).

Sin duda, el paso de los años fue dando lugar a una desintegración de la Bauhaus, que fue causado no sólo por la fuerte crisis económica derivada del crack bursátil de 1929, sino que, además, la llegada de la ultraderecha a Dessau en 1932 hace que la escuela tenga que buscar una nueva sede, trasladando la institución a Berlín, donde su fin fue efectivo en 1933 con la victoria de los nacionalsocialistas y la represión directa hacia sus componentes.

3. La Pedagogía de la Bauhaus.

3.1. La reforma de la educación artística.

Junto con su manifiesto fundacional, Gropius acompaña un programa para la escuela en el que afirma la importancia que cualquier logro artístico viene dado por la formación artesanal básica que deben tener los estudiantes de talleres y estudios, es decir, deben aprender primero los oficios, siendo por ello por lo que cobrará especial importancia dentro de la Bauhaus el conocido como curso preliminar.

Wingler realizó una magnífica recopilación de los documentos oficiales y personales relacionados con la Bauhaus, entre ellos destaca el Programa de la Bauhaus Estatal de Weimar. En este documento se recogen los objetivos de la escuela: un primer objetivo consistiría en “reunificar todas las disciplinas artesanales (...) en una nueva arquitectura, como partes inseparables de la misma”²⁰; un segundo objetivo sería la búsqueda de una “obra de arte unitaria”, sin una clara diferenciación entre lo estructural-monumental y lo

¹⁹ Vega Pindado, E. *Op. cit.*, p. 6.

²⁰ Wingler, H. *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlín: 1919-1933*. Barcelona: Gustavo Gili, D. L., 1975. p. 40.

decorativo; y, por último, conformar en esta escuela un espacio donde convivirían maestros y aprendices creando de forma colectiva.

Para que la formación deseada fuese completada, era necesaria la entidad del taller, basado en la estructura gremial de la artesanía, donde los aprendices conocerían el producto, herramientas y técnica para poder llegar a maestros. Esto es lo que Gropius denomina en su programa como “creación orgánica desarrollada a partir de conocimientos artesanales”²¹. Además, la entidad debía dar toda libertad creadora al artista, convirtiéndose en uno de los principios propugnados, por lo que, si no se contaba con los docentes adecuados para la formación de alguna rama artesanal, podría recurrirse a talleres externos.

Esta relevancia de los talleres en el programa formativo fue recogida por el propio Gropius:

“Los talleres de la Bauhaus eran realmente laboratorios para desarrollar nuevos diseños prácticos para artículos de uso diario y para el mejoramiento de los modelos para producción en masa. Para crear tipologías que relacionaran todas las demandas técnicas, estéticas y comerciales... Era necesario un cuerpo de hombres de cultura general pero a la vez versados en los campos prácticos y mecánicos del diseño así como en sus leyes teóricas y formales”²².

La vinculación artesanal no será efectiva ante la búsqueda de productos anticuados idealmente creados en talleres tradicionales, sino el fin con el que se recuperaría el conocimiento que aportan los talleres para lograr la construcción de una obra completa en la que participen todas las disciplinas artísticas. Además, en 1921 será aprobado de forma obligatoria la enseñanza artesanal de todos los alumnos, que sería controlada no sólo por el Consejo de Maestros de la Bauhaus, sino por la Cámara de Artesanía de Weimar²³.

²¹ *Ibidem*, p. 40.

²² Gropius, Walter. *Op. cit.*, p. 24.

²³ Wick, R. *Op. cit.*, pp. 65-66.

En su programa fundacional²⁴ Gropius recoge que la enseñanza de la escuela se configuraría en torno a tres bloques de enseñanza:

- Un primer bloque estaría protagonizado por la “formación manual artesanal”, que tendría lugar en talleres propios o externos, y que contemplaba las siguientes agrupaciones de oficios: a) escultores, canteros, estucadores, tallistas, ceramistas, yeseros; b) herreros, cerrajeros, fundidores, torneros; c) ebanistas; d) pintores decoradores, pintores de vidrio, mosaiquistas; e) aguafuertistas, xilografistas, litógrafos, estampadores, cinceladores, esmaltadores; f) tejedores.
- El segundo bloque se encargaría de la “formación gráfica y pictórica”, y estaría compuesto por las siguientes agrupaciones de labores: a) dibujo libre de bocetos de memoria y de fantasía; b) dibujo y pintura de cabezas, modelos vivos y animales; c) dibujo y pintura de paisajes, figuras, plantas y naturalezas muertas; d) composición; e) realización de murales, pinturas sobre tabla y vidrieras; f) proyectos de ornamentos; g) grafismo; h) dibujo constructivo y proyectual; i) diseño de exteriores, jardines e interiores; k) diseño de muebles y objetos de uso cotidiano.
- El tercer bloque sería la formación “científico-teórica” y estaría compuesta por: a) historia del arte- no presentada en forma de historia de los estilos, sino como un conocimiento vivo de los métodos y técnicas de trabajo a lo largo de la historia; b) Estudio de materiales; c) anatomía en el modelo vivo; d) teoría física y química del color; e) métodos racionales de pintura.

Junto a los bloques generales establecidos por la Bauhaus en 1919 nombra la división formal de la enseñanza, si bien solamente nombrando el título de los tres cursos que la conformarían: “curso para aprendices”, “curso para oficiales” y “curso para maestros y oficiales”.

Es importante tener en cuenta que los primeros años de la Bauhaus se caracterizan por no tener una línea pedagógica realmente clara²⁵, ya que, a pesar de tener unos objetivos y programa establecido en el momento de su fundación, la división de opiniones entre sus componentes fue patente: Itten favoreció el desarrollo de un grupo de seguidores que

²⁴ Hemos usado el programa recogido en la obra de Wingler para analizar el contenido competencial escogido por Gropius. pp. 40-42.

²⁵ Idea extraída del manifiesto del Manifiesto Bauhaus (Walter Gropius, abril de 1919)

defendían un carácter bohemio con reminiscencias del romanticismo en el que debía predominar un trabajo individual opuesto a la economía, que en la Alemania de la época estaba representado por los grandes industriales.

Frente a esta posición, Gropius pretendía otorgar al artista un nuevo papel que se viese reflejado en una nueva construcción social y constructiva de una nueva realidad acorde a la sociedad del momento. Dicha realidad se centraba en la idea de convivencia entre la industria y la artesanía, y que sería adquirida por los artistas formados en la Bauhaus, que se convertirían en árbitros y mediadores entre dos sectores productivos tan diametralmente opuestos hasta el momento.

Con respecto a la estructuración del programa pedagógico de la Bauhaus, Noack afirma que “Gropius organizó el plan de estudios de la nueva escuela según un modelo en cuatro grados (...) El grado de iniciación era el llamado curso preliminar, seguía (...) la enseñanza de las formas, constituyendo los talleres en el tercer grado”²⁶. Tras analizar qué talleres debían impartirse finalmente fueron elegidos los de piedra, madera, cerámica, metal, vidrio, telas, tapices y pinturas, todos ellos sostenidos por una vinculación global ocupada por la arquitectura como fin único.

Uno de los aspectos más destacados del programa formativo planteado por la Bauhaus fue el curso inicial introductorio también conocido como curso preliminar. Consistía en una formación obligatoria para todo alumno que quisiera estudiar en la Bauhaus, y que buscaba hacer reflexionar sobre lo negativo de la imposición conceptual del arte academicista de siglos anteriores, frente a la libertad creativa propugnada por la nueva institución, y, además, proveer al alumno de aquellas competencias creativas imprescindibles que lo convertirían en un futuro artista completo²⁷.

Este programa inicial estuvo dirigido en sus inicios por Johannes Itten, consiguiendo consolidarlo y haciendo de él uno de los aspectos programáticos que perduraron hasta su desaparición formal. En definitiva, aquellos alumnos que superaban este programa debían haber adquirido las competencias técnicas propias de la artesanía, pero también las capacidades propias del artista, todas ellas adquiridas mediante un desarrollo ampliamente práctico. Noack afirma que en “el curso preliminar de Itten se trataba el

²⁶ Noack, D. *La Bauhaus: antecedentes, objetivos, métodos, repercusiones*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, 1977. p. 17.

²⁷ De las palabras escritas por Gropius y Noack se vislumbra la importancia del curso preliminar.

contenido esencial de los objetos y que, mediante el análisis cuidadoso de la forma, el color y la estructura, el estudiante se iba aproximando al mismo”²⁸.

Como conclusión, lo que quedó claro es que el programa de la Bauhaus proclamado en 1919 era más un catálogo de oficios que un plan de estudios propiamente dicho, hecho que marcará que la formación pedagógica fuese desarrollándose en los próximos años gracias a la experiencia que los gestores de la escuela vivieron, ya que inicialmente no hubo un desarrollo estructural de los tres cursos que conformaban la oferta formativa de la escuela.

3.2. Modelo de educación y metodologías de la Escuela Bauhaus.

En el punto anterior hemos podido conocer los objetivos pedagógicos que Gropius recogía en su manifiesto y programa formativo del momento de fundación de la Bauhaus en 1919. En este sentido, tal y como hemos referido, hay que tener en cuenta que los primeros años constituyen una etapa de formación pedagógica donde la pugna Itten-Gropius y la victoria de la línea del fundador marcarán los cambios de la línea pedagógica.

Entre los documentos recogidos por Wingler destacan los “Estatutos de la Bauhaus Estatal de Weimar”²⁹, que muestran como en 1921 queda institucionalizada la doble cualificación artístico-artesanal al ser obligatorio un “examen de oficial” que sería realizado ante la cámara de artesanos local y el Consejo de Maestros de la Bauhaus.

Además, en este *Estatuto de la Bauhaus Estatal de Weimar de 1921*, si bien en rasgos generales mantienen las líneas marcadas en el programa fundacional, los apartados denominados como “formación gráfica y pictórica” pasa ser denominada “estudio de la forma”, que según autores como Wick conformará un “plan de reforma escolar en torno a la forma”, y que pasaría a estar compuesto por cuatro áreas³⁰:

“a) estudio de los materiales elementales. b) estudio de la naturaleza. c) estudio de la creación (dibujo, pintura, modelado, construcción), estudio de las formas elementales,

²⁸ *Ibidem*, p. 25.

²⁹ Los documentos recogidos por Wingler muestran la evolución normativa de la escuela, que no es otra cosa que la evolución pedagógica que desarrolla la escuela tanto a nivel institucional como desde el punto de vista de los distintos docentes, recogidos éstos últimos a través de conferencias de los mismos pp. 59-63.

³⁰ A su vez Wick también se centra en la recopilación de documentos oficiales de la Bauhaus que Wingler publica.

configuración de superficies, cuerpos y espacio, estudio de la composición. d) Diseño (dibujo de proyectos y construcción) y realización de cualquier estructura tridimensional (objetos de uso corriente, muebles, habitaciones, edificios)”³¹.

La clave de la Bauhaus a nivel de pedagogía tendrá su desarrollo durante la fase de consolidación, que estará marcada por un grupo de docentes que fueron sustituyendo a las posiciones más tradicionalistas. En este sentido, el debate interno estuvo centrado en torno a aquellos maestros de la forma que defendían el carácter individual del artista libre, frente a las nuevas concepciones que los jóvenes docentes que fueron llegando desde 1925³², que veían en la producción en serie una necesidad de ese tiempo. Este desarrollo interno puede estar también vinculado al desarrollo social de la Alemania de Weimar, donde el pago de la deuda a las potencias ganadoras de la I Guerra Mundial convivía con un instinto de supervivencia y progreso de los sectores industriales germanos.

En este contexto, es lógica la evolución que la Bauhaus tiene en su segunda fase, pues el contexto histórico y las ideas de los principales docentes de la escuela hacen que la visión inicial en torno a la estructura individualista procedente de los talleres artesanales pasase a un segundo plano, para dejar paso a una línea pedagógica más funcional que se apoyaría en la industria, cuya base era la producción en serie. Este planteamiento será expuesto por Wick de forma sucinta:

“Con la progresiva eliminación del afectado misticismo artesanal medieval y del culto a la unidad expresionista se fue formando un funcionalismo riguroso y sobrio, que ya se pudo apreciar en 1923 en la famosa Exposición de la Bauhaus, la primera gran exposición pública de la Bauhaus”³³.

Junto con los cambios de denominación y organización que “estudio de la forma” recibirá, los Estatutos de 1921³⁴ incluyen una institucionalización del curso preliminar, que se convertiría en una criba para el acceso posterior a los talleres de especialización de la Bauhaus, y que hará que se convierta en la base pedagógica de la institución. Se hará necesaria así la asistencia a clase y se tendrán en cuenta que los alumnos posean talento

³¹ Wick, R. *Op. cit.*, p. 68.

³² La reflexión de cambio que marcó la entrada de los nuevos maestros viene recogido como punto de especial relevancia en las principales obras generalistas: Wingler, Wick y Droste.

³³ Wick, R. *Op. cit.*, p. 39.

³⁴ El documento original es recogido en el compendio de Wingler.

real que será analizado en las obras libres que deben realizar durante los seis meses de duración de este curso preparatorio. El alumno deberá demostrar haberse librado de los convencionalismos del arte clásico de etapas anteriores, a la par que debía haber adquirido conocimientos suficientes en torno a la forma.

En 1922, tras la experiencia curricular desarrollada en los años anteriores, queda recogida la estructura de la formación que se llevará a cabo en la Bauhaus. Si bien en el programa de 1919 la división de la enseñanza ya fue estructurada, hay que tener en cuenta que únicamente fueron nombrados sus etapas (curso para aprendices, curso para oficiales y curso para maestros y oficiales). Por el contrario, en 1922 quedan explicadas las características de cada etapa formativa, donde ya podemos observar que el curso completo estaba compuesto por tres periodos bien diferenciados en su programa que, si bien han sido estudiados por muchos de los investigadores analizados (Wingler, Noack y Wick³⁵), aludiremos a la denominación aportada por el propio Gropius en la que hace referencia a sus propias palabras emitidas en ensayos en torno a 1923:

- “Instrucción de preparación”, que duraría seis meses y donde se entrenaría en cuestiones de diseño básico y experimentación con los distintos materiales.
- “Instrucción técnica”, donde se avanzará en formación sobre el diseño, y los talleres cobran especial importancia. Tendría una duración de tres años, y a su finalización el alumno recibía la certificación de estudios de la Bauhaus.
- “Instrucción estructural para alumnos destacados”, dedicada a aquellos alumnos destacados, consistiría en la práctica de trabajo en edificios de ese momento a la par que entrenarían sus destrezas en el departamento de investigaciones de la escuela. Al finalizar esta etapa el alumno obtenía el título de maestro constructor.

Tal y como hemos comentado, en 1925 muchos de los profesores que acompañaron a la Bauhaus a Dessau fueron un cuerpo docente compuesto por exalumnos, hecho que conllevó un desarrollo pedagógico distinto, debido no solo a la concepción más cercana a la industria como parte de la sociedad, sino que además cumplían el prototipo de artista completo capaz de cubrir los perfiles del maestro de la forma y maestro artesano. El

³⁵ Vid. Wingler, H. *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlín: 1919-1933*. Barcelona: Gustavo Gili, D. L. 1975; Noack, D. *La Bauhaus: antecedentes, objetivos, métodos, repercusiones*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Arquitectura. 1977; Wick, R. *Pedagogía de la Bauhaus*. Alianza Editorial. Madrid, 1993.

edificio para la escuela por el propio Walter Gropius, junto con Carl Fieger y Ernst Neufert, con sede en Dessau, contaba con los espacios necesarios para los maestros y los espacios en los talleres, donde se centrará la principal actividad creativa de los jóvenes maestros, y que marcarán una separación con la tendencia expresionista de la anterior etapa³⁶.

Las tendencias de cambio que van produciéndose dentro de la Bauhaus pueden observarse en el *Plan de Estudios de 1925*, también recogido en la obra de Wingler. En este nuevo programa de la escuela con sede en Dessau manifiesta un ligero cambio en los objetivos, pues, si bien sigue siendo importante el conocimiento técnico que aporta la artesanía, la construcción ya se visualiza como “el fin de un trabajo común”. Además, su segundo objetivo queda resumido como el “trabajo práctico de experimentación en construcción de casas y mobiliario. Desarrollo de modelos standard para la industria y la artesanía”³⁷. Vemos, además, que junto con la importancia que la construcción adquiere, la industria tomará fuerza frente a la artesanía, siendo uno de los conceptos que marcarán un cambio formal en posteriores años.

En el mismo programa formativo de la Bauhaus de 1925 vemos que aumenta la formalización de las enseñanzas, pues, el curso preliminar que ya había ido adquiriendo importancia desde 1921 pasa de los seis meses al año de duración bajo el título de “estudio elemental”. Además, pasa a estar estructurado en base a una “enseñanza básica de taller” y una “enseñanza básica de la forma”.

Entre los cambios estructurales que sufre el segundo nivel formativo de la Bauhaus en torno a la “instrucción técnica” vemos que, aunque se mantienen la duración de tres años, se efectúa una reducción de los talleres que se enseñan, quedando conformados en ese momento por los talleres de madera, metal, color, tejido e imprenta³⁸. Esta propuesta es mucho más lógica a la hora de ser implantada, ya que en la propuesta inicial de 1919 el listado de disciplinas artesanales era mucho más amplio, pero solamente en el desarrollo

³⁶ Añón-Abajas realiza un análisis comparativo entre la funcionalidad del edificio creado por Gropius para la Bauhaus, enfocado al desarrollo de un método pedagógico, y el proyecto creado por Max Bill en Ulm.

³⁷ Wingler, H. *Op. cit.*, p. 129.

³⁸ García y García Roig periodizan los talleres que durante los distintos años de la Historia de la Bauhaus fueron desarrollados, de forma que se evidencian algunos cambios formales en el programa de estudios de la escuela.

nominal del programa, pues funcionalmente no era tan grande. Con respecto a esta reducción, es posible que la motivación fuese el alejamiento que la Bauhaus estaba teniendo de cara a la artesanía, y un mayor acercamiento hacia la producción en serie y la construcción.

En el año 1927 se constituyó el departamento de arquitectura de la Bauhaus, algo que no había sido posible hasta el momento por el poco apoyo financiero que había mantenido la institución. Este departamento marcará un inicio y un fin de la Bauhaus hasta ahora conocida, ya que se convertirá en el pilar de la escuela, alrededor del cual giraron las demás disciplinas artísticas-artesanales, que se convirtieron en auxiliares. El departamento de arquitectura fue dirigido por Hannes Meyer (1889-1954), que logró que tomase un fuerte peso en el plan de estudios de la Bauhaus gracias al desarrollo de una enseñanza técnica, pero a la vez muy funcional, ahondando en los preceptos científicos que la hiciesen sólida. El fortalecimiento del departamento de arquitectura hará que la configuración del resto de talleres se transforme, convirtiéndose en materias auxiliares de la construcción, contraria a las anteriores reivindicaciones del artista libre creador³⁹.

La consolidación de esta etapa coincide con el desarrollo de talleres que van tomando relevancia, no solo por sus diseños novedosos, sino porque marcaban una verdadera evolución en el diseño por coincidir con los propósitos de la Bauhaus de desarrollar un arte práctico y al alcance de la sociedad. Como podemos ver, la búsqueda de creaciones prácticas para la sociedad en los distintos talleres, conllevan un acercamiento al uso de los mismos hacia la arquitectura, tal y como ocurrió en talleres de menor peso como el textil o el de pintura mural.

La llegada de Ludwig Mies van der Rohe a la dirección de la escuela no hace otra cosa que contemplar el espíritu colaboracionista entre industria y artesanía que la había puesto en marcha. Los planes de estudios de la era van der Rohe de la Bauhaus se caracterizan por el mantenimiento de los tres niveles de estudios, que ahora pasarán a denominarse “primer nivel”, “segundo nivel” y “tercer nivel”.

En definitiva, más allá de los cambios estructurales que los distintos planes de estudios de la historia de la Bauhaus será la formalización de los estudios lo que se va efectuando de forma progresiva. A la vez, es destacable que en los primeros años la importancia de

³⁹ Recogido en el modelo comparativo de Gropius y Meyer realizado por Franklin.

la artesanía y el desarrollo individual libre del alumnado eran elementos de gran peso, pero, durante la evolución del programa pedagógico de la escuela, van evolucionando a un modelo totalmente opuesto en el que predominase la importancia de la producción en serie y el freno al libre albedrío del artista.

3.3. Profesores de la Bauhaus.

Johannes Itten (1888-1967).

Johannes Itten es sin duda uno de los profesores más destacados de la Bauhaus debido a que fue el creador del curso preliminar⁴⁰ o curso inicial, que, tal y como hemos podido analizar anteriormente, vertebrará la estrategia pedagógica de la escuela en todas sus fases.

Itten, de origen suizo, había bebido de la didáctica del arte de su profesor Adolf Hoelzel, quien creó en Viena una escuela de arte privada, lo que lo consolidó como docente del arte. En 1919 tendrá lugar el primer contacto con la escuela, al ser invitado por Gropius para dar una conferencia titulada “La enseñanza de los viejos maestros”. Pocos meses después se convertirá en docente de la misma, pasando a formar parte del Consejo de Maestros de la Bauhaus.

La pedagogía, tal y como indica Droste, constaba de elementos innovadores:

“El principio pedagógico de Itten puede describirse con parejas de opuestos: *intuición y método*, o también *capacidad de vivencia subjetiva y capacidad de reconocimiento objetivo*. Ejercicios de movimiento y respiración iniciaban con frecuencia la clase. Los alumnos tenían que relajarse; sólo entonces podía Itten conseguir *dirección y orden en el flujo*. El encontrar el ritmo y a continuación la creación armónica de ritmos diferentes ocupaba, como un leitmotiv, las horas de clase estructuradas en torno a tres puntos centrales: los bocetos de la naturaleza y la materia; el análisis de viejos maestros y la clase de desnudo”⁴¹.

Para este profesor los contrastes eran una forma de hacer evolucionar al artista, conocer materiales y ser inspirados en su capacidad creativa, preparando al artista para el trabajo

⁴⁰ La importancia del curso preliminar que se mantendrá en toda la historia de la Bauhaus ha sido bien analizada en el artículo de Blocon: Blocon Redondo, L. “El Vorkurs de la Bauhaus: Dirección de Johannes Itten. (1921-1923)”. *Pastiche*, 9, 2014.

⁴¹ Droste, *Op. cit.*, p. 25.

en el taller. Una materia muy recurrente entre la formación que incluía Itten en sus clases sería el color, hecho que llevaría a influenciar a trabajos de otros docentes de la escuela tales como Klee o Kandinsky.

En varias ocasiones se ha mencionado la importancia que tendrá en los primeros años el estudio de los clásicos, ya que Itten consiguió darle un enfoque práctico al analizar cuestiones como los contrastes, la forma, el ritmo. Mediante la observación de determinadas obras clásicas, se atendía un aspecto técnico dominado por cada autor-maestro. Es decir, frente a la formación academicista consistente en meras copias, Itten pretendía que el alumno aprendiese sobre el color, la forma, el espacio, la composición, con el único fin de inspirar al alumno para que desarrollase su propia personalidad artística.

Itten abandonó la escuela en 1923, tras el encarnizado conflicto que había desarrollado junto a Gropius sobre la vinculación de la escuela con los industriales alemanes y la aceptación de encargos que, a vista del maestro suizo, acercaba a la escuela hacia la industria y lo alejaba del ideal artesano.

Paul Klee (1879-1940).

Cuando Paul Klee acepta la oferta como maestro en la Bauhaus no contaba con mucha experiencia didáctica, sin embargo, en 1920 ya era considerado uno de los artistas expresionistas más importantes de la época. Su inicio como docente le permitirá desarrollar una nueva didáctica del arte en torno a la clase de la forma. Si atendemos a las palabras de publicación de la Fundación Juan March afirman que:

“Las prácticas de composición tenían para Klee la ventaja de permitirle abordar detalladamente la composición pictórica y sus elementos concretos a partir de sus propios trabajos, sin verse obligado a ofrecer un curso teórico riguroso en un plazo de tiempo muy breve”⁴².

La forma de enfocar los talleres que impartió en la Bauhaus dio lugar a una nueva metodología diseñada por él mismo que, según Droste, “transformó el aprendizaje de la forma (...) en un aprendizaje pictórico de la forma”⁴³. A partir de 1923 amplió la oferta didáctica al incluir el color en su docencia, ahondando en las tonalidades existentes entre

⁴² “Paul Klee. Maestro de la Bauhaus”. *Exposición en la Fundación Juan March*, Madrid, 2013. p. 29.

⁴³ Droste, M. *Op. cit.*, p. 63.

dos colores, donde estudió los cromatismos existentes entre el blanco y el negro, y diseñó un cronograma cromático a raíz del estudio de los colores existentes en el arcoíris.

Wick escribe sobre el método pedagógico de Klee:

“Su método didáctico, al igual que el de Kandinsky, era tradicional: alternancia de clases o conferencias y ejercicios prácticos. La contribución de Klee en relación con la didáctica destaca en la medida en que con el término «didáctica» se subraya en sentido estricto el contenido y se excluyen los métodos de enseñanza y aprendizaje”⁴⁴.

A partir de 1925, con el traslado de la Bauhaus a Dessau y la nueva apuesta didáctica que fuesen un mismo docente el que impartiese la formación práctica y teórica, Klee redujo su participación en la escuela con la impartición del taller de la *Teoría de la Configuración*, seguido de algunos talleres sobre la forma humana y finalmente, junto con Kandinsky, el taller de pintura libre sobre el que llevaba tiempo luchando.

Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946).

Moholy-Nagy se encargará del curso preliminar tras la marcha de Itten, por lo cual ocupará un papel importante dada la relevancia de dicha formación. Frente a la etapa anterior, marcó distancia con el expresionismo al implantar algunas de las bases del constructivismo, buscando dar al curso inicial un enfoque más práctico y cercano a la producción en serie, acogiendo el racionalismo entre sus principios. Prieto alude a ello con las siguientes palabras:

“El cambio de orientación quedó resumido en el lema *Arte y Técnica, una nueva unidad* que supuso el abandono del Expresionismo, el simbolismo y la espiritualidad, dejando paso a una mayor presencia de la máquina en sus múltiples manifestaciones: abstracción, industrialización, dinamismo, mecanización, nuevos materiales y todo aquello que el progreso mecánico y científico traían asociado. Así, los talleres que Moholy-Nagy dirigía buscaban nuevas composiciones, efectos y una expresión formal próxima a la producción industrial, de la mano del Constructivismo Dinámico y una incesante experimentación”⁴⁵.

Destaca entre las aportaciones pedagógicas que introduce en la Bauhaus, la inclusión de materias técnicas que contribuyesen a un arte más pragmático, para lo que colabora en el

⁴⁴ Wick, R. *Op. cit.*, p. 217.

⁴⁵ Prieto López, J. “László Moholy-Nagy, de la fotoplástica a la arquitectura total”. *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 14, 2015. pp. 201-213.

taller del metal con aportaciones sobre el estudio y efecto del equilibrio y la presión de los materiales.

En este sentido, para Wick:

“El carácter sistemático o constructivo de los ejercicios de material y estudios del equilibrio realizados bajo Moholy sugiere la idea de hallarnos ante un sistema pedagógico que descansa únicamente sobre una base racional, idea ésta que contrasta con las tendencias patentes de Itten orientadas a un irracionalismo estético y pedagógico”⁴⁶.

Wassily Kandinsky (1866-1944).

Kandinsky sustituyó a Schlemmer como maestro de la forma en el taller de pintura mural desde el año 1922. Junto con esto, colaboró con Klee en el curso de diseño básico, pasando a convertirse en uno de los maestros del color, que, tal y como él lo concebía, pasaba a ocupar un importante vacío. Kandinsky partía de los colores primarios (rojo, amarillo y azul) y las formas básicas (círculos, triángulos y cuadrados, estudiando la relación entre color-forma desarrollará lo que formará parte de su método pedagógico.

Una de sus técnicas docentes más destacada es la conocida como el “dibujo analítico”, recogida por Droste: “los alumnos tenían que copiar, en diferentes etapas, las líneas principales y la tensión compositiva de una naturaleza muerta, hasta obtener la estructura de un cuadro abstracto coherente”⁴⁷. Frente a los planteamientos de docencia intuitiva de Itten, Kandinsky concibe la necesidad de una estructura analítica previamente diseñada.

Josef Albers (1888-1976).

Albers se convertirá en el sucesor de Moholy-Nagy tras su abandono, haciéndose cargo del curso preparatorio y rediseñando el mismo. Si bien mantiene los principios de eliminación de la formación que las academias del arte habían mantenido promoviendo la libertad creativa, innovó en aspectos metodológicos y didácticos, centrados en la relación de los alumnos con los materiales, de forma que al dominar sus distintos usos pudiesen escoger aquel material más adecuado para la creación que tenían en mente.

Albers, frente a las posturas contrapuestas de Itten y Moholy-Nagy apuesta por una combinación de artesanía e industria en su formación, ya que con los conocimientos de

⁴⁶ Wick, R. *Op. cit.*, p. 140.

⁴⁷ Droste, M. *Op. cit.*, p. 67.

ambos se podían dominar de forma más correcta los distintos materiales⁴⁸. El conocimiento de los materiales también fue estudiado desde el punto de vista económico, a través del estudio de sus costes, necesario para la construcción de cualquier obra de arte.

Como resumen general de la aportación de Albers al modelo pedagógico de la escuela se encuentra la idea de que el aprendizaje debe adquirirse a través de la experiencia, siendo por ello por lo que insiste tanto en el conocimiento de los materiales y su comportamiento a la hora de ser usados.

4. Supervivencia del Método Bauhaus.

La pedagogía de la Bauhaus tuvo un gran impacto en la formación arquitectónica del siglo XX, pero, además, ha influido a muchas de las academias de arte y diseño. El proceso de difusión de su modelo formativo tuvo un primer impacto durante la vigencia de la escuela en la República de Weimar, ya que muchas entidades mostraron interés por lo que se estaba haciendo en la Bauhaus. En este sentido Wick afirma que no es algo que tiene sólo lugar tras su exilio:

“La influencia de la pedagogía de la Bauhaus no se inicia en modo alguno tras el cierre definitivo del instituto en 1933 y la consiguiente emigración de sus profesores y alumnos (...), sino que se aprecia ya en la República de Weimar en la formación de artistas profesionales y en la educación estética en las escuelas”.⁴⁹

El principal país de exilio para los maestros de la Bauhaus fue EEUU, convirtiéndose en centro de recepción de su actividad profesional y en muchos casos de sus métodos docentes a través de distintas universidades. Para Wittenberg⁵⁰ el “renacimiento” de los principios arquitectónicos de la escuela alemana tuvo lugar en la Exposición Internacional de Arquitectura Moderna que tuvo lugar en el *Museum of Modern Art* en Nueva York en el año 1932. Se trasladan así a un contexto social en el que no tuvieron que preocuparse por la persecución política o las necesidades económicas, pudiendo dirigir sus conocimientos arquitectónicos a través de universidades o cursos especializados de arquitectura interesados por el conocimiento del oficio.

⁴⁸ Los cambios efectuados por Albers han sido estudiados en la obra de Palmarola Sagredo, H.

⁴⁹ Wick, R. *Op. cit.*, p. 279.

⁵⁰ Wittenberg, S. “Exilios en la “Bauhaus””. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, nº 739, 2009. pp. 941-951.

Gropius ejercerá como director del departamento de arquitectura de la Universidad de Harvard desde el año 1937, hecho que llevará a desarrollar muchos de los fundamentos pedagógicos establecidos en la Bauhaus, ahora puestos en marcha en la institución norteamericana. Junto a él, Marcel Breuer le acompañará como maestro asociado con el fin de “crear un arte moderno arquitectónicamente”⁵¹.

La influencia de los modelos educativos de la Bauhaus a Estados Unidos no solo llegó de la mano de Walter Gropius, sino que además Mies van der Rohe se convertirá en 1938 en profesor del Armour Institute de Chicago, ciudad donde Moholy-Nagy había fundado en 1937 la New Bauhaus, posteriormente conocida como Institute of Design. Además, la prestigiosa Universidad de Yale designará a Josef Albers director del departamento de Diseño hasta el año 1958.

Como hemos mencionado Gropius se encargó de dirigir la formación en Harvard y Mies van der Rohe hizo lo propio en Chicago, contribuyendo con ello a transmitir la pedagogía y el modelo de enseñanza de la Bauhaus en el país que se convertiría en la cuna de arquitectura del siglo XX. En este contexto Wittenberg cita que “Mies van der Rohe, con su estilo arquitectónico de líneas precisas, elegantes y sutiles, representará el llamado *estilo Bauhaus* en América y marcará las bases de la nueva arquitectura en ese país”⁵².

La presencia de maestros de la Bauhaus en el continente americano provocará que otros países como Colombia reciban una fuerte influencia en academias de diseño. Bravo recoge en sus conclusiones la idea de permanencia del modelo pedagógico de la Bauhaus en la formación de diseño gráfico en Colombia de la siguiente forma:

“La formación del ser por encima del hacer, aplicada por la Bauhaus desde sus comienzos (...), plantea una orientación espiritual en la formación integral del artista, (...). Es un norte a tener en cuenta que es aplicable en la formación de diseñadores, sea a nivel técnico, tecnológico o profesional, pues si bien el conocimiento técnico y práctico es fundamental para el desempeño laboral, la creatividad y la integralidad serán lo que le brinde la posibilidad al individuo de ofrecer soluciones innovadoras frente a las exigencias y

⁵¹ “Bauhaus: noventa años a través de la biblioteca del COAM”. *Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*. Madrid: COAM., 2009. p. 14.

⁵² Wittenberg, S. *Op. cit.*, p. 951.

necesidades de su comunidad, y de sobresalir en un mercado de alta competitividad donde empíricos y profesionales, en sus diferentes niveles de formación, buscan un espacio”⁵³.

Tras la II Guerra Mundial (1939-1945) los principios dispuestos por la Bauhaus continuaron vigentes en algunas instituciones alemanas, como es el caso de “la Stadelschule de Frankfurt am Main, las escuelas de bellas artes de Berlín y Breslau y las escuelas de artes y oficios de Hamburgo, Halle, Stettin y Essen”.⁵⁴ En el caso de la influencia pedagógica con respecto a la didáctica del arte en las escuelas de la República Federal Alemana Wick apunta que “entre los más conocidos autores que recogieron en sus didácticas las sugerencias de la pedagogía de la Bauhaus se encuentran Kurt Schwerdiferger, Ernst Rottger, Reinhard Pfenning y Gunter Otto”⁵⁵, que tuvieron su desarrollo como docentes en los años 60 del siglo XX. Entre ellos, Schwerdiferger insistió en la difusión de la teoría plástica que la Bauhaus había desarrollado durante su existencia. Uno de los principales referentes pedagógicos basados en el modelo de la Bauhaus fue el desarrollado en la Holtschule für Gestaltung en Ulm (Alemania). Esta institución, que ha sido analizada por Añon-Abajas, fue fundada a mediados del siglo XX por Max Bill, cuya “iniciativa fue animada por un grupo de intelectuales que emprendieron el reto de revivir el espíritu de la Bauhaus en Alemania, que había sido truncado por la Segunda Guerra Mundial”⁵⁶, Esta institución también contemplaba la realización de un primer curso de “enseñanzas fundamentales” a la par que se iniciaba la construcción del edificio de la escuela, de forma que sirviese de práctica para sus alumnos.

Sin lugar a dudas el fundador de la Holtschule für Gestaltung, Max Bill, bebía de los principios pedagógicos de la Bauhaus, algo que se reflejó en el principio de crear una entidad de arquitectos y urbanistas donde desarrollasen su valía individual para el desarrollo de su potencial creativo, aprovechando los recursos que la sociedad les ha dado, tanto a nivel humano como tecnológico. Además de este principio, analicemos algunas

⁵³ Bravo, R. “Vigencia de la Bauhaus en la formación académica de los diseñadores gráficos”. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 10 (17), 2015. p. 81.

⁵⁴ Wick, R. *Op. cit.*, p. 279.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 286.

⁵⁶ Añon-Abajas, R. “La Bauhaus, De Dessau a Ulm: Ensayos sobre el espacio docente de alto rendimiento”. *Proyecto, Progreso, Arquitectura, 1, 2010*. p. 35.

cuestiones comparativas entre la Bauhaus y la entidad situada en Ulm que enlazan la pedagogía de ambos centros⁵⁷:

- Los profesores del centro debían estar cualificados tanto en la teoría como en la práctica de la arquitectura.
- El programa incluía materias transversales tales como la filosofía, la sociología y las ciencias políticas, que completaban la formación del alumno.
- La formación debía incluir los problemas cotidianos de la sociedad actual, tal y como proyectó Meyer en la Bauhaus.
- El taller era el centro de la formación de la escuela, tal y como lo fueron en su predecesora.

Para Wick, si bien la intención de Max Bill de resolver el eterno conflicto entre arte y técnica, cayó en el error de volver a primar el arte repitiendo los errores conceptuales previos a la propia Bauhaus. Su programa didáctico se centró en la forma y la concepción estética desde un punto individualista del artista libre que no debía ser coartado por el plan de estudios, siendo tan sólo el programa inicial el que recogía cursos formalizados con una programación común a todos los estudiantes.

Para finalizar, analizaremos la repercusión que la Bauhaus como escuela ha tenido en nuestro país. Si bien no existen estudios concretos que abarquen esta temática, hemos recurrido a obras transversales para conocer sus influencias. Durante la II República Española (1936) tendrá lugar la entrada de diferentes influencias externas que afectaron el diseño de los distintos planes educativos. En el caso de Barcelona, la Escuela de la Llotja, una Escuela de Artes y Oficios que había surgido a finales del siglo XIX desarrolló un plan de estudios para dicha institución diseñado por Ángel Ferrant, inspirado en los principios de la Escuela de la Bauhaus⁵⁸. Será este modelo la base de entrada para las futuras incorporaciones pedagógicas que las distintas escuelas artísticas y de diseño de la ciudad condal incorporarán a partir de los años 60, también inspiradas en la Bauhaus.

⁵⁷ Reflexiones comparativas obtenidas de la lectura del artículo Añon-Abajas, *Op. cit.*, pp. 26-45.

⁵⁸ Salvador del Pozo, P. *Génesis y evolución del diseño como disciplina en las escuelas de artes y oficios: la construcción de un modelo pedagógico del diseño en las Escuelas de Artes y Oficios del Estado español (1920-2010)*, (Tesis doctoral). Universidad Miguel Hernández de Elche: Eche. 2015.

Investigadoras como Calvera⁵⁹ y Samit⁶⁰ nos hablan de la influencia directa que tuvo la Bauhaus en la ciudad de Barcelona en torno a varias instituciones de formación artística y técnica. Calvera nos habla de la fundación de la entidad para el Fomento de las Artes, cuyos miembros fomentaron la divulgación de talleres de arte, de los que saldrán las escuelas de artes más conocidas de Barcelona: Elisava y Eina, cuyos planes de estudios fueron diseñados por Cirici Pellicer, siempre bajo inspiración del modelo de la Bauhaus. Por su parte, Samit, incluye en su tesis no solo el análisis de influencias pedagógicas de la Bauhaus en Elisava y Eina, sino que además incluye la Massana, la única entidad de carácter público, que incorporará la idea del curso básico preparatorio.

Salvador del Pozo ahonda en las influencias de la escuela de Gropius en referencia al Plan de Estudios que en 1963 se desarrolla en las escuelas de artes y oficios de España, que, “permitía pasar de manera rotativa por todos los talleres de los que dispusiera la escuela, así el alumno podía conocer las técnicas y materiales de cada uno de los ámbitos y elegir con más conocimiento la especialidad que cursar”⁶¹. Este sin duda fue uno de las claves que formaban la confección del curso inicial de la Bauhaus, que poseyó entre algunos de sus objetivos el mismo fin.

Como hemos podido vislumbrar son muchas las influencias que la Bauhaus que durante el siglo XX han repercutido en los modelos formativos de áreas como la arquitectura, el diseño gráfico y las escuelas de artes y oficios, pero, además, comienzan a vislumbrarse adaptaciones pedagógicas del sistema curricular de la Bauhaus en propuestas académicas en las enseñanzas primaria y secundaria, tal y como muestran las propuestas de García de la Iglesia⁶² y Aguiar⁶³. Esto abre nuevos campos de investigación en torno a cómo adaptar

⁵⁹ Calvera, A. *La enseñanza del diseño en España: de la pedagogía a la disciplina*. Cuadernos hispanoamericanos, 591, 1999. pp. 13-22.

⁶⁰ Samit Cid, B. *La Bauhaus a les escoles d'art i disseny de Barcelona. 1959-1968* (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona: Barcelona. 2015.

⁶¹ Salvador del Pozo, P. *Op. cit.*, p. 223.

⁶² García de la Iglesia, C. *El aprendizaje basado en proyectos y la pedagogía de la Bauhaus como modelos de innovación para el aula de Educación Plástica, Visual y Audiovisual de 4º de la ESO* (Trabajo Fin de Máster). Universidad Internacional de la Rioja: Logroño. 2016.

⁶³ Aguiar Esteban, J. *La Bauhaus y la Educación Infantil: un modelo de educación artística integral* (Trabajo Fin de Grado). Universidad de Valladolid: Segovia. 2014.

la pedagogía de la Bauhaus en formaciones no artísticas, pudiendo marcar la diferencia con sistemas tradicionales como son las formaciones regladas obligatorias.

Conclusiones

A modo de conclusión habría que esclarecer que la pretensión de este ensayo ha sido, por un lado, analizar las metodologías educativas llevadas a cabo en la escuela de la Bauhaus mediante los distintos sistemas educativos ejecutados por los profesores, cuya base principal era la artesanía mediante la amplia formación en la habilidad manual, tanto de manera técnica como formal; y por otro, la vigencia de estas metodologías educativas desde el momento de su concepción hasta la actualidad.

El objetivo principal de la escuela era por tanto, el de la instrucción artesanal con el fin de lograr una participación en la construcción, y con ello dar un nuevo enfoque a la industria. La idea principal de esta pedagogía era que todo individuo fuera capaz de dominar la artesanía con el fin de despertar la capacidad creadora emocional e intelectual, para llegar a la obra final, así, el arte se elevaba por encima de cualquier método, enseñándose únicamente los oficios. De este modo, lo que se inicia como una innovación de propuestas para la pedagogía en las artes, al final se convierte en un manual y punto obligatorio al que hay que recurrir y estudiar en el momento de realizar la obra⁶⁴.

En cuanto a la vigencia que este método ha supuesto para la actualidad, se podría decir que el modelo educacional en el arte actual sienta sus bases en la metodología artística llevada a cabo en la escuela de la Bauhaus, muchas de las enseñanzas, bases, ideas y pedagogías de esta escuela siguen vigentes, aunque no siempre reunidas en una misma institución⁶⁵.

⁶⁴ Suarez J. (2016). *Metodología educativa de la Bauhaus*. JULIETHSUAREZBLOG Recuperado de <https://juliethsuarezblog.wordpress.com/2016/07/01/metodologia-educativa-de-la-bauhaus/>

⁶⁵ Blocona Redondo, L. *Op. cit.*, pp. 84-87.

Bibliografía

- Aguiar Esteban, J. *La Bauhaus y la Educación Infantil: un modelo de educación artística integral* (Trabajo Fin de Grado). Universidad de Valladolid: Segovia. 2014.
- Añon-Abajas, R. “La Bauhaus, De Dessau a Ulm: Ensayos sobre el espacio docente de alto rendimiento”. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, 1, 2010, pp. 26-45.
- “Bauhaus: noventa años a través de la biblioteca del COAM”. *Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*. Madrid: COAM. 2009.
- Benévolo, L. *Historia de la Arquitectura Moderna*. Editorial Gustavo Gili, S.L. 1999.
- Blocona Redondo, L. “El Vorkurs de la Bauhaus. Dirección de Johannes Itten (1921-1923)”. *Pastiche*, 9, 2014, pp. 84-89.
- Bravo, R. “Vigencia de la Bauhaus en la formación académica de los diseñadores gráficos”. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 10 (17), 2015, pp. 72-82.
- Calvera, A. “La enseñanza del diseño en España: de la pedagogía a la disciplina”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 591, 1999, pp. 13-22.
- De la Rosa Erosa, E. *Introducción a la teoría de la arquitectura*. México: Red Tercer Milenio, 2012.
- De Gonzalo, L., González, G. Bauhaus. *Taller de Reflexión Artística I: Manifestaciones artísticas: Vanguardias del siglo XX y XXI*. Universidad de Palermo. 2014. Recuperado de: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/4901_12066.pdf
- Droste, M. *La Bauhaus: 1919-1933. Reforma y vanguardia*. Köln: Taschen, D.L. 2007.
- Franklin Unkind, R. La formación del arquitecto: Gropius y Meyer, de la Bauhaus a América. Ponencia presentada en el *I Seminario Internacional: La enseñanza pertinente de la arquitectura en el siglo XXI*. Facultad de Arquitectura UADY, México. 2012.
- García de la Iglesia, C. *El aprendizaje basado en proyectos y la pedagogía de la Bauhaus como modelos de innovación para el aula de Educación Plástica, Visual y*

Audiovisual de 4º de la ESO (Trabajo Fin de Máster). Universidad Internacional de la Rioja: Logroño. 2016.

García García, R., García Roig, J. “Bauhaus (1919-1933)”. *Cuaderno de Notas*, 2 1994, pp. 3-12. Recuperado de: <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/656/792>

García Roig, J. M. *La corriente industrialista de la "Werkbund" en Alemania y el compromiso guillermino ("der wilhelminische kompromiss") (1888-1918)*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2001.

García Roig, J. M., Bruckmann, P. “La "Deutscher Werkbund"” Bibliografía esencial. *Cuadernos de notas*, 3, 1995, pp. 67-82. Recuperado de <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/785>

Gropius, Walter. *La nueva arquitectura y la Bauhaus* (Morton Shand, trad.). Massachusetts: The MIT Press. 1964.

Hernández Pezzi, M. E. *Historiografía de la Arquitectura Moderna* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. 1988.

Hervás Heras, J. “La Bauhaus de Weimar. Ellos (y ellas) en pos de una meta común”. *Revista europea de investigación en arquitectura: REIA*, 3, 2015, pp. 43-62.

Hochman, E. *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*. (Ramón Íbero, trad.). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A. 1997.

Kinder, H. Hilgemann, W. *Atlas histórico mundial (II). De la Revolución Francesa a nuestros días*. Madrid: Ediciones Istmo S. A. 1999.

López Folgado, V. “William Morris (1834-1896)”. *Alfinge: Revista de filología*. N.º 16, 2004, pp. 61-67.

Madia, L. *Introducción a la Arquitectura Contemporánea*. Buenos Aires: Nobuko. 2003.

Noack, D. *La Bauhaus: antecedentes, objetivos, métodos, repercusiones*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Arquitectura. 1977.

Palmarola Sagredo, H. *Josef Albers: Cartografía del curso preliminar*. Universidad Andrés Bello: Santiago de Chile, 2008.

- “Paul Klee. Maestro de la Bauhaus”. *Fundación Juan March*. Madrid, 2013.
- Pozo Bernal, M., Mayoral Campa, E. “Coincidencias pedagógicas”. *Arquitectonics: Mind, Land & Society*, 30, 2017, pp. 41-62.
- Prieto López, J. “László Moholy-Nagy, de la fotoplástica a la arquitectura total”. *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 14(14), 2015, pp. 201-213.
- Sainz Avia, J. *Arquitectura y urbanismo del siglo XX. En: Historia del arte. 4. El mundo contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial, Madrid, 1997, pp. 221-237.
- Salvador del Pozo, P. *Génesis y evolución del diseño como disciplina en las escuelas de artes y oficios: la construcción de un modelo pedagógico del diseño en las Escuelas de Artes y Oficios del Estado español (1920-2010)*, (Tesis doctoral). Universidad Miguel Hernández de Elche: Eche. 2015.
- Samit Cid, B. *La Bauhaus a les escoles d'art i disseny de Barcelona. 1959-1968* (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona: Barcelona. 2015.
- Suarez J. *Metodología educativa de la Bauhaus*. JULIETHSUAREZBLOG, 2016. Recuperado de <https://juliethsuarezblog.wordpress.com/2016/07/01/metodologia-educativa-de-la-bauhaus/>
- Vega Pindado, E. “Diseño y consumo en tiempos de crisis I. La desintegración de la Bauhaus”. *Paperback*, 9 (6), 2009, Recuperado de <https://artediez.es/paperback/wp-content/uploads/sites/13/2009/10/bauhaus.pdf>
- Wick, R. *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial. 1993.
- Wingler, H. *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlín: 1919-1933*. Barcelona: Gustavo Gili, D. L. 1975.
- Wittenberg, S. “Exilios en la "Bauhaus"”. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, n° 739, 2009, pp. 941-951.