



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

BAUHAUS

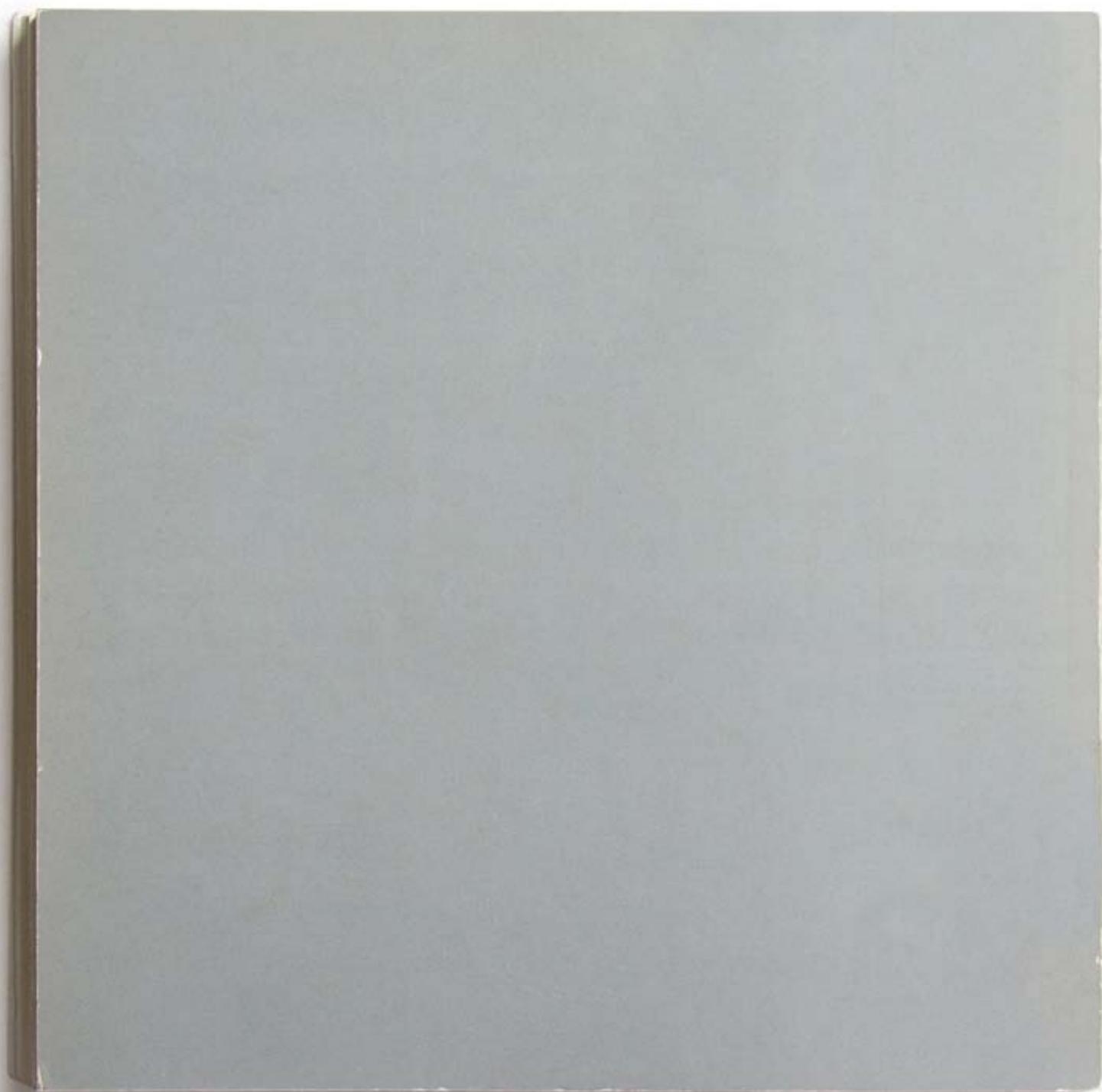
1976

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

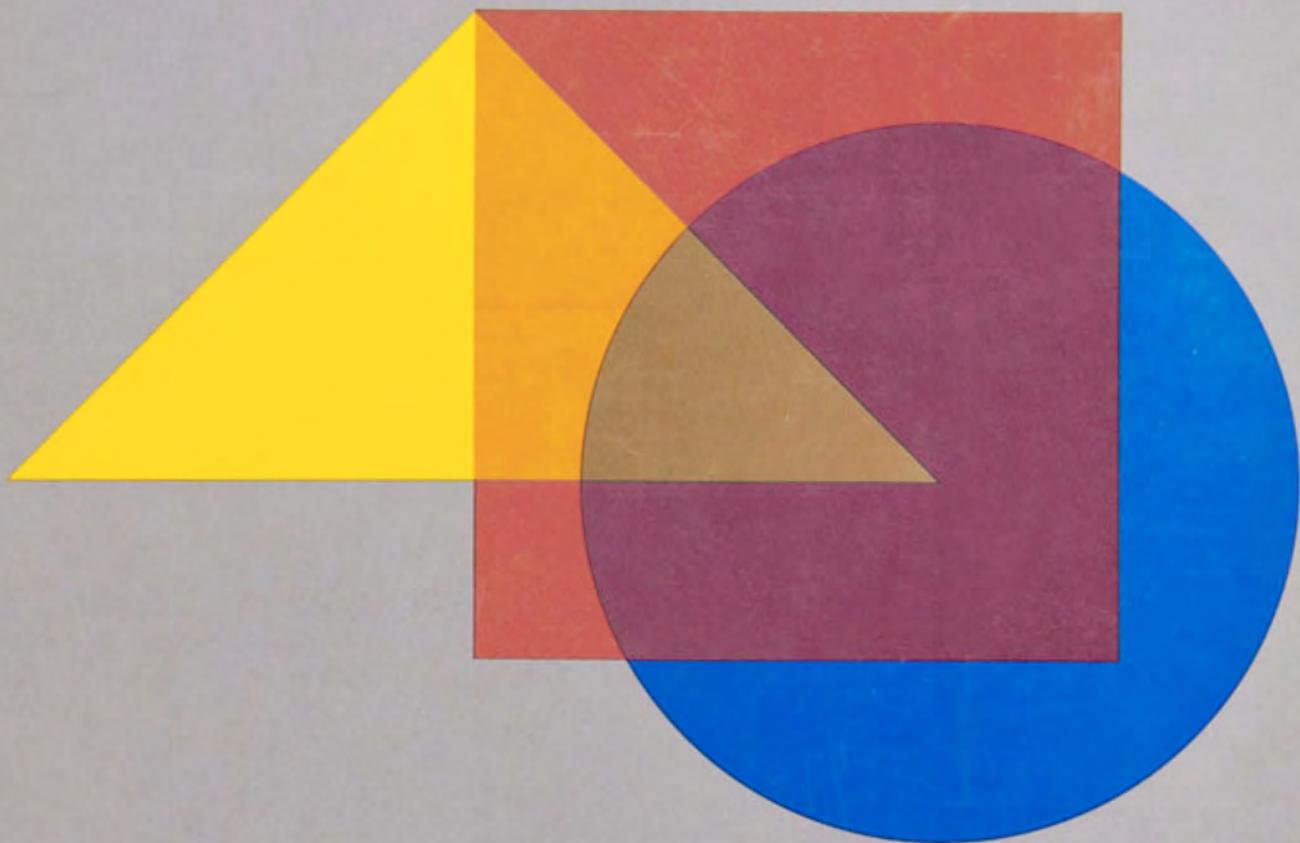
Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



bauhaus



brauhaus

**una publicación del
institut für auslandsbeziehungen
(instituto de relaciones
culturales con el exterior),
stuttgart**

© institut für auslandsbeziehungen,
stuttgart 1976

edición

institut für auslandsbeziehungen

esta publicación es una edición abreviada del catálogo preparado para la exposición «50 años bauhaus», presentado por el württembergischer kunstverein, stuttgart 1968

comisión de preparación de la exposición citada:

herbert bayer, prof. dr. ludwig grote,
dr. dieter honisch, hans-maria wíngler
preparada por el württembergischer kunstverein, stuttgart, en colaboración con el bauhaus-archiv darmstadt (actualmente en berlín)

elaboración del catálogo:

dr. wulf herzogénrath.

redacción de la edición abreviada en español:

karl-georg bitterberg, -hírchetéam-
dr. wulf herzogénrath

realización técnica:

herbert bayer
karl-georg bitterberg
hans-peter hoch

tapa:

fritz tschaschnig, 1931
hans-peter hoch

traducción:

antonio de zubiaurre

realizado e impreso en la república federal de alemania por la dr. cantz'sche druckerei, stuttgart

los derechos del nombre «bauhaus» y de los estudios y trabajos de taller de la bauhaus pertenecen al bauhaus-archiv berlín (oeste). los nombres «bauhaus» y «bauhaus-archiv» y el signo bauhaus se encuentran registrados.

fotografías

robert k. adams
aero express, münchen
bauhaus dessau
max bill, zúrich
werner blaser, basilea
hendrick blessing, chicago
kurt blum, berna
orlando r. cabanan, oak park/illinois
roman clemens, zúrich
comeriner, kiron
erich consemüller
dell & wainwright, copyright architectural review
jane dogget und malcolm smith
foto eckner, weimar
hein engelskirchen, krefeld
hugo erfurth
lux feiningér
walter r. fleischer, cambridge
fortunato, milán
foto gadeh
julian p. graham studio, pebble beach
walter gropius, cambridge/mass.
renate gruber, darmstadt
petra grunert, zúrich
foto grzilka, berlín
yves guillement, parís
k. and m. gygax, zúrich
hamburgische staatsoper
e. a. heininger, zúrich
nikolaus y christel heinrich, stuttgart
elisabeth held, stuttgart
hugo p. herdeg's erben, zúrich
ruth hollós
foto kabus, constanza
j. kalter, tel-aviv
keren-or, haifa
kónig y françois, vevey
arthur köster
richard koppe, chicago
shin koyama
landesbildstelle berlín
landesbildstelle württemberg, stuttgart
lucia moholy, zúrich-zollikon
sigried moldonado, ulm
frits monshouwer, rotterdam
morley, berkeley/cal.
moulin studios, san francisco
museum of modern art, nueva york
orgel-köhne, berlín
e. r. pearson
artur pfau, mannheim
rheinisches bildarchiv, colonia
roelly und mertens, zúrich
rubatsch, heidelberg-leimen
foto rüger, herborn
foto sadek, haifa
dr. salchow, colonia
ernst scheidegger, zúrich

ben schnell, hewlett, nueva york
hermann schnepf, stuttgart
kerro schumacher, stuttgart
fotografische werbung senft, darmstadt
wolfgang sievers, melbourne
wolfgang siol, ulm
h. h. smith
ezra stoller, nueva york
fred stone, cambridge
theiß, dessau
eberhard troeger, hamburgo
jan versnel, amsterdam
achille p. weider, zúrich

exposición de la bauhaus

- 1922 calcuta. acuarelas, grabados y afines,
de los maestros de la bauhaus
- 1928 praga. pedagogía
- 1930 parís, exposición de la « werkbund »
(gropius, bayer, breuer, moholy-nagy)
zúrich. exposición ambulante
cambridge (mass.)
- 1931 nueva york, galería becker
chicago, club de arte
- 1933 tokio, exposición de tejido
- 1934 moscú
- 1950 múnich, pintores en la bauhaus
berlín, exponen 22 miembros
berlineses de la bauhaus
- 1951 tokio
- 1957 são paulo, pintores en la bauhaus
- 1961 darmstadt, desde 1961, exposición
ambulante (reunida por roman clemens)
- 1965 frankfurt, galería göppinger
- 1966 parís, « les années 25 » (sección
« bauhaus »)
- 1967 cambridge (mass.): dessau
- 1968 dessau, staatliche galerie
- 1968 stuttgart, « 50 años bauhaus »
(exposición ambulante)
londres
amsterdam
- 1969 parís,
chicago,
toronto
- 1970 pasadena,
buenos aires
- 1971 tokio
- 1974 brasilia, exposición « bauhaus »
(exposición ambulante)
san salvador, bahía,
rio de janeiro,
são paulo
- 1975 adelaide,
sydney,
perth,
hobart
- 1976 melbourne,
mexiko-city,
caracas

índice general

- página 9 ludwig grote: walter gropius y la bauhaus
- 14 walter gropius: mi concepción de la idea
de la bauhaus
- 18 ludwig grote: formas fundamentales
y funcionalismo
- 24 heinz winfried sabais:
el espíritu en la república de weimar
- 26 cronología
- 28 maestros y profesores de la bauhaus
- 31 **curso preliminar y enseñanza**
- 33 otto stelzer: el curso preliminar
en weimar y dessau
- 69 **talleres**
- 71 hans eckstein: sentido e importancia
de la educación de taller de la bauhaus
- 131 **arquitectura y configuración**
- 133 nikolaus pevsner:
la arquitectura y la bauhaus
- 153 jürgen joedicke:
la colonia weissenhof de stuttgart
- 175 **pintura, escultura, grabado**
- 177 will grohmann: los pintores de la bauhaus
- 231 hans maria wingler:
el grabado en la bauhaus
- 237 **apéndice**
- 239 bibliografía general
- 240 biografías
- 245 nómina de los estudiantes de la bauhaus

walter gropius y la bauhaus

en la primavera de 1919, gropius, llamado a weimar, funda allí la bauhaus con carácter estatal; el 10 de abril de 1933, dos centenares de agentes de policía cercaron la sede de la institución, establecida provisionalmente desde hacía meses en una vieja fábrica de berlin, detuvieron a 32 alumnos y precintaron todas las dependencias.

la bauhaus empezó y acabó con la primera república alemana. había existido durante catorce años, pero durante ellos se vio obligada a cambiar por dos veces su sede. resulta paradójico que esta institución, la de máxima modernidad entre todas, estuviese enclavada en dos antiguas residencias principescas, ciudades de categoría media, pese a que por su carácter le hubiera correspondido una gran ciudad.

la bauhaus, en los dos respectivos casos, fue requerida por una mayoría republicana, y luego dispersada por los nacionalsocialistas, que en su antagonismo alcanzaron las victorias electorales. para los nacionalsocialistas constituía el exponente del « arte degenerado », la « incubadora del bolchevismo cultural ».

entretanto ha corrido media centuria, y el arte antes perseguido ha demostrado una capacidad de asimilación de tanta fuerza como la que caracterizó en su tiempo a los estilos históricos. ese arte ha conquistado el mundo, y ni las mismas dictaduras del este son capaces de cerrarse a la larga a su influjo. los hombres se han connaturalizado con la modernidad. ciertos objetos de la exposición nos resultan familiares y cotidianos, se los puede comprar en todas partes y, sin embargo, en su día constituyeron una innovación revolucionaria que puso en conmoción a la gente. hoy no cabe ya concebir que en esa forma de objetividad o realismo se pudiera ver algo así como una manifestación de indole política.

día por día se incrementa la bibliografía, en todos los idiomas, dedicada a la bauhaus. ésta se ha convertido en un concepto de ámbito internacional. su nombre ya no se traduce. habiendo sido tan limitado el tiempo de su existencia, en la actualidad tiene la validez de un acontecimiento peculiar, de los que hacen época en la historia de la cultura y nimbado por una legendaria aureola.

si nos preguntamos por la naturaleza de la bauhaus, por aquello que la distinguió de otras academias o escuelas artísticas, si nos interesa aclarar en qué se ha fundado su celebridad, la referencia más certera la hallamos en una anotación del diario de oskar schlemmer: « la verdadera estructura de la

bauhaus se expresa en la propia persona de su director, no comprometido con ningún dogma, dotado de una exquisita sensibilidad para todo lo nuevo y actual que se mueve en el mundo, y con la buena voluntad de asimilarlo, con la buena voluntad también de dar estabilidad a todo ello, de reducirlo a un denominador común, de crear un código. de ahí la lucha espiritual, manifiesta u oculta, lucha acaso no comparable a cualquier otra, una permanente inquietud que obliga a cada cual, y casi a diario, a tomar posición ante profundos problemas.» (oskar schlemmer, « cartas y diarios », múnich 1958, p. 147).

de la actitud abierta que mostraba gropius ante todo advenimiento, surgió la forma, abierta también, dada por él a la bauhaus. la vida había de fluir continua, había de mantenerse próxima al tiempo y a sus problemas y no sucumbir a un mero esquematismo. así que se presentaban nuevas cuestiones de configuración, y siempre que éstas se hallaran dentro del ámbito de las posibilidades, eran acogidas por la bauhaus.

consiguientemente, se modificaba su programa, ampliábanse doctrina y producción, se cambiaba su aspecto. sin alterar su naturaleza, la bauhaus no fue igual a sí misma en momento alguno. la libertad creadora fue el clima en ella dominante y que se comunicaba a todos: maestros y alumnos. el íntimo contacto con su tiempo, el servicio al hombre y a la sociedad . . . , en una palabra, la humanidad, proporcionaron a la bauhaus los impulsos vitales.

con excepción del escultor gerhard marcks, fueron pintores los que gropius reunió como maestros para su institución. gropius partió del hecho de que la pintura, desde el comienzo de siglo, había asumido la función de guía entre las demás artes y creado una nueva estética que habría de regir los principios de configuración de la arquitectura venidera si es que una amplia unidad cultural debía juntar a la humanidad en el futuro. las admisiones de nuevos maestros se trataban en el consejo de docencia, pero la decisión última quedaba siempre en manos de gropius. ésta no respondía en absoluto al juicio general de la crítica de arte. en tal caso, gropius hubiera llamado a expresionistas como nolde, chagall, kokoschka y pintores de « die brücke » (el puente) que en su tiempo gozaban del máximo prestigio y a quienes estaban abiertas las puertas de los museos alemanes.

gropius, por el contrario, convocó a representantes de la pintura abstracta y cubista porque en ella veía en acción aquel constructivismo que condujo a la nueva arquitectura.

con kandinsky, incorporó al descubridor de la pintura abstracta, el cual había dejado tras sí la dinámica y genial época de « der blaue reiter » (el jinete azul) para orientarse a la construcción tectónica. por entonces, kandinsky estaba muy lejos de alcanzar el reconocimiento que hoy día, y sin limitaciones, se le otorga. fueron sólo unos pocos los que apreciaron su eminente significado histórico, que en sucesivas generaciones había de mostrarse, cada vez de manera más convincente. las galerías alemanas se comportaron ante él con grandes reservas. pasaron años hasta su admisión en la galería nacional de berlin.

el comportamiento de gropius no fue diferente con paul klee. el nombre y la obra de éste eran conocidos únicamente por un pequeño círculo de fervorosos amigos, y apenas si había traspasado las fronteras de alemania. hoy día, klee disfruta, sin discusión, de un prestigio de universal magnitud, entre todos los pintores alemanes de nuestro siglo.

lyonel feininger, en cambio, entró ya entonces en las colecciones alemanas, si bien en proporción más escasa comparada con los expresionistas. otro tanto ocurrió en el caso de oskar schlemmer. sólo después de la primera guerra vino la gran época de los pintores de la bauhaus, que hoy no pueden faltar en cualquier museo de categoría internacional.

itten, muche, moholy-nagy han conservado su puesto. ninguno de ellos sucumbió ante el olvido.

se habla, ciertamente, y en general, de los pintores de la bauhaus, pero sin embargo, éstos no constituyen grupo seguidor de un determinado programa. la actitud que les es común no representaba un sistema, sino un movimiento, el cual, a su vez, incluía corrientes diversas. cada uno de los maestros de la bauhaus fue tan autónomo en su arte como en cuanto personalidad.

el consejo de maestros era internacional por su composición. también entre los alumnos había siempre una elevada proporción de extranjeros, conforme a la tendencia internacional impresa a la bauhaus por gropius.

en las clases los maestros enseñaban a los alumnos sólo su propia letra manuscrita y les suministraban experiencia práctica. en la bauhaus la formación gravitaba sobre la « base objetiva de los elementos formales y cromáticos », así como sobre las leyes a que los mismos están sometidos. la herramienta espiritual no se hallaba adaptada a la pintura libre, sino que servía a todo trabajo de configuración.

la pintura tenía vigencia en la bauhaus, sobre todo, en cuanto pintura mural y estructura del espacio, o sea en combinación con la arquitectura. no obstante, la pintura libre tuvo siempre sus adeptos entre los alumnos, a quienes se ofrecía también ocasión de exponer sus obras. kandinsky, klee y feiningner les proporcionaban consejo y ayuda.

la doctrina de las formas gozaba, a la sazón, de grande y especial actualidad, porque, paralelamente a la pintura, partía de los elementos geométricos que kandinsky y klee interpretaban en sus obras, ya lo hicieran de modo lírico y romántico o bien con intención irónica. el « punto y línea a superficie » de kandinsky y el « pensar plástico » de klee surgieron de las enseñanzas de la bauhaus y figuran entre los documentos de mayor importancia de la literatura sobre arte.

el dibujo de desnudo se practicó continuamente en la bauhaus. en dessau, oskar schlemmer, junto con el taller de escenografía, se hizo cargo de la clase de dibujo de desnudo, que él en el sentido de la tendencia total propia de la bauhaus, amplió y profundizó hasta plasmar una teoría del hombre como totalidad, como unidad de cuerpo, alma y espíritu.

llegó a ser fundamento de la bauhaus el llamado « vorkurs » (curso preliminar) de johannes itten, quien, estimulado por hölzel en la academia de stuttgart, había creado un polifacético método de educación artística. como su nombre indica, el curso preliminar, antepuesto a los estudios propiamente dichos, tenía por misión liberar de convenciones al futuro miembro de la institución, despertar sus dotes personales y orientarle espiritualmente para la ulterior formación. interesaba a itten tocar en la totalidad de la personalidad individual, provocar a ésta. prácticas de reforma de la vida, prácticas neo-budistas, servían al mismo fin de resucitar el hombre original y puro.

el éxito pedagógico del curso preliminar fue tan evidente que se le mantuvo después de que itten, en 1923, dejara la bauhaus.

entonces el curso se repartió entre moholy-nagy y albers. los trabajos prácticos realizados con moholy son formas plástico-espaciales dispuestas en equilibrio rítmicamente asimétrico. albers comenzó con estudios de materiales, y desde 1925, en dessau, hasta el final, en berlin, se encargó de todo el curso. eliminó las tendencias subjetivo-expresionistas y de tipo sectario de itten, y creó un método de acuerdo con los principios funcionalistas introducidos en 1923. mediante el juego con diversos materiales y el examen de sus posi-

bilidades estáticas, se estimulaba el pensamiento constructivo y el espíritu de invención.

albers, excelente pedagogo, introdujo su método en los estados unidos. no sólo enseñó durante diez años en el black-mountain college y durante nueve en yale, sino que además dictó cursos en muchas otras instituciones. a él se debe que el curso preliminar sea practicado en norteamérica de modo general para la iniciación del alumnado joven.

después de 1945, varias academias y escuelas superiores alemanas, como, por ejemplo, en stuttgart, adoptaron el mencionado método del « vorkurs », que también se ha introducido en inglaterra y en el japon.

hay que anotar además aquí que albers, ya durante su época de la bauhaus, comenzó a pintar. la productividad artística aumentó con los años y sublimó la abstracta belleza de las matemáticas. en los estados unidos y en alemania, albers halló alta estima, así como seguidores que le proclaman creador del op-art.

como hemos dicho, gropius no quiso hacer de la bauhaus una escuela aislada, con materias aisladas y programa rígido. la institución debería ser un organismo vivo y renovarse de continuo con la productividad de sus talleres. estos talleres no lo eran estrictamente de enseñanza, si bien los alumnos habían de someterse a la formación artesana. más bien aprendían en las constantes tareas de la industria, para la cual proyectaron modelos o muestras con destino a la fabricación en masa. de este modo, el artesano que constituye la pieza aislada se transforma en el tipo del « industrial designer », el proyectista industrial.

la producción se hallaba enteramente en manos de los alumnos, de los operarios y de los maestros jóvenes, con el consejo y ayuda de maestros artesanos. entre los pintores de la bauhaus que en la primera época dirigían los talleres en calidad de « maestros de forma », kandinsky y klee se retiraron pronto de esta actividad. moholy siguió con el taller de metales; muche, que se dedicaba a la arquitectura además de a la pintura, regentó el taller textil. pero ninguno de los dos produjeron utensilio doméstico o tejido alguno. sólo schlemmer laboró activamente en el taller de escenografía.

el año 1925, seis de los alumnos que habían llegado a encajar en el tipo pretendido por gropius como objetivo de su educación, o sea vinculación de la forma y la artesanía, fueron encargados, como jóvenes maestros, de la dirección autónoma de talleres: josef albers, herbert bayer, marcel breuer, hinnerk scheper, joost schmidt y gunta stözl.

de los talleres, y del espíritu de invención de los jóvenes maestros y operarios, surgieron los incunables del funcionalismo: objetos para la vivienda, tipografía, textiles (diseños de tejidos y telas estampadas), los papeles pintados para decoración de interiores, tipo bauhaus, cuerpos de iluminación (lámparas o similares) algunos de los cuales se fabrican hoy todavía en su antigua forma, lo mismo que las sillas de acero de marcel breuer.

todo alumno que, operando de manera funcional, seguía la nueva estética, podía sentirse vanguardista de la moderna construcción, que ahora, de golpe, se iniciaba en múltiples lugares.

« he descubierto que nada disgustaba más, a gropius y a los alumnos, que lo procedente de los maestros, por cuanto esto no se comporta dentro de una neutralidad teórica, sino que se manifiesta de forma activamente inmediata. los alumnos deseaban hacer algo por sí mismos o, al menos, tener la ilusión de haberlo hecho. » (oskar schlemmer, « cartas y diarios », múnich, 1958, p. 158).

gropius tomaba siempre partido por los alumnos; le interesaba en todo momento lo que ellos proyectaban, fomentaba sus propósitos y les facilitaba encargos. no sólo les escuchaba, sino que aceptaba sus nuevas ideas y le complacía que se ocuparan en múltiples actividades. mediante conferencias sobre diversos campos del saber, conciertos, etc., ensanchaba los horizontes de la juventud.

la cuestión, hoy tan discutida, de la co-determinación de los alumnos, se daba por supuesto en la bauhaus. desde el comienzo, el alumnado tenía dos representantes en el consejo de maestros. cuando se trataba de cuestiones de principio, había asambleas generales en las que tomaban parte todos los maestros y alumnos y donde se discutía apasionadamente, ya fuese sobre los conceptos arquitectónicos de doesburg, la « máquina de habitar » de le corbusier, u otros problemas de construcción o vivienda.

gropius movilizó también a la juventud para la tarea de la crítica de la producción. nada salía de aquella casa sin antes haber sido meditado concienzudamente y sin que se ajustara a la línea general de trabajo. en la bauhaus imperaba siempre la inquietud, pues cada cual tomaba parte del modo más intenso en su misión. al final de todo semestre no faltaban revoluciones de mayor o menor violencia. para los maestros no era fácil la situación; debían estar siempre preparados a dar respuesta y solución a los « últimos problemas », justificando así su propia razón de ser.

la bauhaus se vio desde el primer día en medio de la lucha por la existencia, lucha que siempre había de librar gropius solo. cuando el gobierno de turingia rescindió los contratos, gropius tuvo la satisfacción de que la mayoría del alumnado se declarase solidaria con él y los demás maestros; y entonces se efectuó el traslado a dessau. la bauhaus se había conglomerado ya en una comunidad combatiente. en su discurso de inauguración del nuevo edificio, declaraba gropius el 4 de diciembre de 1926:

« gracias a la imperturbabilidad de sus maestros y alumnos, la bauhaus ha proseguido de forma consecvente su camino, y hoy puede comprobarse con satisfacción que de las ideas de ella nacidas parte un movimiento que, mucho más allá por encima de estrechas fronteras nacionales, lleva en sí la estructura de la vida moderna. a estos resultados no puede llegar cada cual por sí solo; a ello se llegó por la pureza de la idea y la intensidad lograda por los maestros y alumnos. cuanto en mayor medida logremos plasmar, y siempre de modo más íntimo, la comunidad de nuestro trabajo, llegará también a ser posible, partiendo del común centro espiritual, crear la vinculación entre la industria, la artesanía, la ciencia y las fuerzas configuradoras del espacio en nuestro tiempo. »

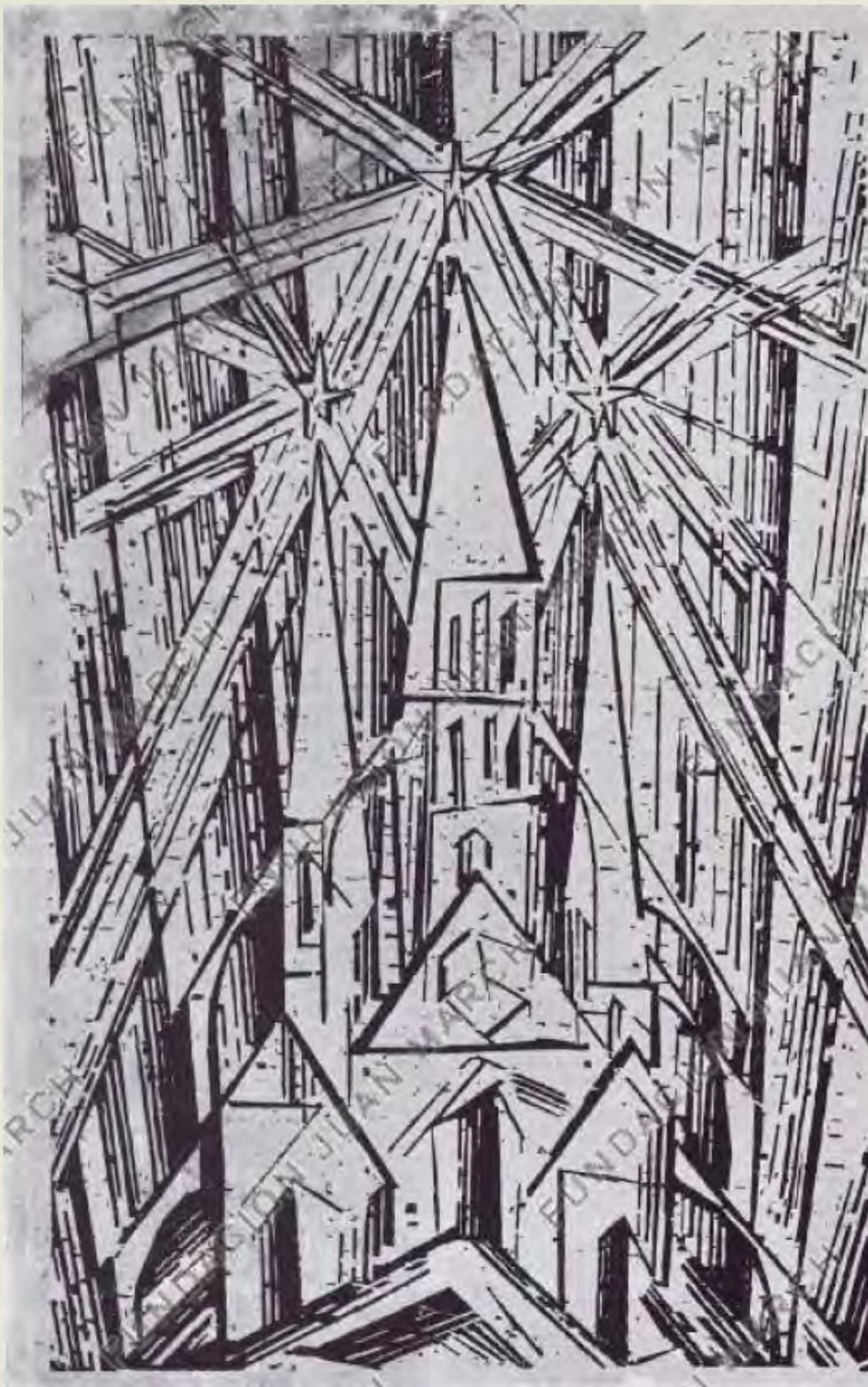
la emigración, por duramente que afectara a cada uno, contribuyó esencialmente, al propio tiempo, a la difusión universal de la idea de la bauhaus. en más de treinta países trabajan hoy día antiguos miembros de aquella institución. la mayoría de ellos hicieron de los estados unidos su nueva patria. gropius, mies van der rohe y marcel breuer pertenecen a la elite de los arquitectos de fama mundial y trabajan en diferentes pa' ses con proyectos monumentales. gropius y mies van der rohe han formado gran número de discípulos. también moholy-nagy enseñó durante algún tiempo, a la vez que desarrollaba su personal tarea artística. de albers ya hemos dado referencia. herbert bayer, de talento singularmente vario, señaló caminos en orden a la comunicación visual, ha construido y ha trabajado en escultura, conquistando además gran nombradía como pintor.

hemos citado hasta aquí no más que unos pocos de los maestros y alumnos que han laborado con éxito en los estados unidos, como se demuestra en nuestra exposición. el gran número de antiguos miembros de la bauhaus activos en norteamérica explica el que la idea de la institución echara raíces en dicho país y que la investigación sobre arte se haya

ocupado allí tan intensamente de la historia de la bauhaus.

quiero terminar mi elogio de la bauhaus con una mención laudatoria de oskar schlemmer, que el 4 de septiembre de 1968 hubiese cumplido los ochenta años. lo que la idea de la bauhaus representó en aquel tiempo para la juventud, participe de la creadora educación del maestro, se ha hecho símbolo en el cuadro de la escalera de la bauhaus que se halla en el museum of modern art de nueva york. en armonía con la luminosa arquitectura de gropius y su clara, clásica construcción, suben y bajan los jóvenes las escaleras de la bauhaus en dessau. se sienten animados de un espíritu y llevados por la gran misión que se les encomendara.

ludwig grote



manifiesto de la « bauhaus », 1919
xilografía. lyonel feininger.

Das Endeziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau. Ihm zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Kunst, sie waren unablösliche Bestandteile der großen Baukunst. Heute stehen sie in selbstgenügsames Eigenheit, aus der sie erst wieder erlöst werden können durch bewußtes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander. Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baus in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen und begreifen lernen, denn werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischem Geiste füllen, den sie in der Salonkunst verloren.

Die alten Kunstschulen versuchten diese Einheit nicht zu erzeugen, sie sollten sie auch, da Kunst nicht lehrbar ist. Sie müssen wieder in der Werkstatt aufgehen. Diese mit zuckende und madernde Welt der Massezeit und Kunstgewerbes muß endlich wieder eine lebende werden. Wenn der junge Mensch, der Liebe zur bildnerischen Tätigkeit in sich verspürt, wieder wie zum ersten Male damit beginnt, ein Handwerk zu erlernen, so bleibt der unproduktive «Künstler» häufig nicht mehr zu unvollkommener Kunstübung verdammt, denn seine Fertigkeit bleibt nun dem Handwerk erhalten, wie er Vorräthliches zu leisten vermag.

Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine Kunst von Berufs. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. Grund der Himmelsläß: in seltenen Lichterscheinungen, die jenseits seines Willens stehen, unbewußt Kunst aus dem Werk seiner Hand erblicken, die Grundlage des Werkmäßigen aber ist unerlässlich für jeden Künstler. Dort ist der Ursprung des schöpferischen Genies.

Bilden wir alle eine neue Zunft der Handwerker ohne die klammernde Annäherung, die eine hochwürdige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten würde! Wollen, erfinden, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einer gen Himmel streben wird als kristallines Sinnbild eines neuen brennenden Glaubens.

WALTER GROPIUS.

¡el fin último de toda actividad plástica es la construcción! servir de adorno a ésta fue en tiempos la más esclarecida tarea de las otras artes plásticas, que eran inseparables componentes de la magna arquitectura. hoy se hallan en un estado de autosuficiente individualidad, del cual sólo pueden volver a librarse mediante la consciente actuación, conjunta y coordinada, de todos los artistas. arquitectos, pintores y escultores deben llegar de nuevo al conocimiento y concepción de la plurimembre estructura de la construcción en su conjunto y en sus partes; entonces podrán por sí mismos volver a dar a sus obras el espíritu arquitectónico que perdieron en el arte de salón.

las antiguas escuelas de arte no fueron capaces de crear esa unidad, y ¿cómo iban a lograrlo, si el arte no es cosa que se enseñe? dichas escuelas deben plasmarse de nuevo en el taller. ese mundo de dibujantes de diseños y de profesionales de los oficios artísticos, mundo de sólo dibujar y pintar, ha de volver a ser, por fin, constructivo. cuando el joven descubra en sí el amor por la actividad plástica, cuando, como antaño, comience su ruta con el aprendizaje de un oficio, el «artista» improductivo no quedará ya condenado en el futuro al incompleto ejercicio del arte, pues su habilidad será ahora conservada para la artesanía, donde puede realizar excelente obra.

arquitectos, escultores, pintores, ¡todos hemos de retornar a la artesanía! pues, en efecto, no existe un «arte profesional». no existe diferencia esencial alguna entre el artista y el artesano. el artista constituye un grado superior en la condición de artesano. la gracia del cielo, en raros momentos luminosos, que están más allá de su voluntad, hace florecer, el arte, sin que el artista lo sepa, de la obra salida de su mano; pero la base que constituye el obrar es indispensable para todo artista. allí está el manantial primero de la configuración creadora.

formemos, pues, un nuevo gremio de artesanos sin la arrogancia clasista que pretendía levantar un presuntuoso muro entre artistas y artesanos. deseemos, inventemos, creemos en común la nueva construcción del futuro, que lo será todo en una estructura única: arquitectura y escultura y pintura, que, de millones de manos artesanas, se alzarán un día hacia el cielo como el símbolo cristalino de una nueva fe verdadera.

walter gropius

mi concepción de la idea de la bauhaus

finalidad

después de haber dado yo con mi personal posición en el campo de la arquitectura — lo cual ocurrió antes de la primera guerra mundial según demuestran el edificio fagus, de 1911, y la exposición de la werkbund de colonia, de 1914 —, adquirí plena conciencia de la magnitud de mi responsabilidad en cuanto arquitecto, sobre la base de las propias reflexiones, y ello como resultado de dicha guerra, durante la cual tomaron forma mis ideas teóricas.

tras aquella tremenda interrupción, todo hombre de pensamiento intuyó la necesidad de un cambio de frente intelectual. cada cual en su propio y especial campo de actividades trató de contribuir a la empresa de tender un puente sobre el abismo abierto entre la realidad y el idealismo. por primera vez llegué entonces a vislumbrar la enorme misión que tocaba cumplir a un arquitecto de mi generación. hallé que, antes que nada, habían de ser fijados de nuevo el objetivo y el terreno de actividad del arquitecto, tarea que, sin embargo, no pod'a esperar llevar a cabo yo solo con mi propia contribución arquitectónica; por el contrario, ello debía alcanzarse únicamente por medio de la formación y preparación de una nueva generación de arquitectos en estrecho contacto con los modernos medios de producción, en una escuela de pioneros que debería conquistar una importancia con prestigio de alta autoridad.

comprendí que me hacía falta todo un equipo de colaboradores y ayudantes, hombres que no trabajaran como el conjunto de una orquesta, doblegados a la batuta del director, sino de forma independiente, si bien en estrecha colaboración, al servicio de la causa común. así pues, traté de situar el centro de gravedad de mi trabajo en las tareas de integración y coordinación, incorporarlo todo y no excluir nada, pues yo entendía que el bien de la arquitectura se fundaba en el trabajo común y debidamente armonizado de un grupo de activos colaboradores, cuya cooperación corresponde al organismo que llamamos sociedad.

y así, en 1919, se inauguró la bauhaus. su especial objetivo era la realización de una arquitectura moderna que, semejante a la naturaleza humana, abarcara la vida toda. en su trabajo, la bauhaus se concentraba de modo capital en lo que hoy ha pasado a constituir una misión de necesidad ineludible: impedir la esclavización del hombre por la máquina preservando de la anarquía mecánica

a la producción en masa y al hogar y devolviéndoles el contenido de una finalidad viva.

ello significa crear artículos y construcciones proyectados expresamente para la producción industrial. nuestro propósito consistía en evitar las desventajas de la máquina sin por ello sacrificar ninguna de sus auténticas ventajas. nos esforzamos en fijar escalas de calidad, no en crear novedades de vida efímera. otra vez el experimento se instalaba en el punto central de la arquitectura y ello exigía un espíritu de amplia postura y con capacidad de adaptación, no una especialización de estrechas miras.

lo que la bauhaus enseñaba, en la práctica, era la equiparación de derechos de toda clase de trabajo creador y su lógico entrecruzamiento dentro del moderno orden universal. nuestra idea directriz consistía en que el instinto configurador no es algo intelectual ni material, sino parte integrante de la substancia vital de una sociedad civilizada. nuestra ambición se proponía sacudir al artista creador en su estado de persona ajena al mundo y restablecer su relación con el mundo real del trabajo y al propio tiempo, relajar y humanizar la rígida actitud, casi exclusivamente material, del hombre de negocios. nuestra concepción de la fundamental unidad de toda configuración, con proyección a la vida misma, estaba en diametral oposición a la idea de «l'art pour l'art» y la mucho más peligrosa filosofía de donde esa idea surgió, o sea la del negocio como fin en sí.

de la apasionada participación en esta polémica intelectual procede el interés vivo de la bauhaus por la creación de productos técnicos y por el desarrollo orgánico de sus métodos de producción. ello llevó a la suposición errónea de que la bauhaus estaba erigiendo una apoteosis del racionalismo. en realidad nos ocupábamos, muy al contrario, en explorar el campo que es común a las esferas formal y técnica, y en establecer dónde se hallan sus límites. la estandarización de la maquinaria práctica de la vida no supone, en efecto, una «robotización» del individuo, sino, al revés, aliviar de innecesario lastre a su existencia, de modo que le sea dable desenvolverse más libremente en un plano superior.

pero, con harta frecuencia, nuestras verdaderas intenciones fueron mal entendidas, cosa que ocurre todavía hoy; el movimiento de la bauhaus se considera como el intento de crear un «estilo», y en cada edificio y en cada objeto que no presenta ornamentación y que no se apoya en estilos históricos, pretenden verse ejemplos de ese imaginario «estilo bauhaus». ello se encuentra en total

oposición a lo que nosotros pretendíamos. el objetivo de la bauhaus no consistía en la difusión de «estilo», sistema o dogma alguno, sino en ejercer un vivo influjo en la configuración. un «estilo bauhaus» hubiera sido una recaída en el academicismo, tan estancador como falto de creación, y para combatir al cual había dado yo vida en su día a la institución. nuestros empeños se dirigían al hallazgo de una nueva actitud que había de despertar una conciencia creadora, para, finalmente, llevar también a una nueva posición ante la vida.

según mis noticias, la bauhaus fue el primer establecimiento del mundo que se atrevió concretar en un plan de enseñanza fijo el principio expuesto. a la concepción de ese plan de enseñanza precedió un análisis de las circunstancias de nuestra era industrial y sus corrientes de fondo.

escuelas de oficios artísticos

cuando los productos de maquinaria fueron inundando progresivamente el mundo durante el pasado siglo, poniendo en dura situación a artistas y artesanos, apareció de modo paulatino una reacción natural contra la ausencia de la buena forma y la buena calidad. ruskin y morris fueron los primeros en enfrentarse a aquella tendencia, pero su oposición a la máquina en sí no pudo detener la oleada. sólo mucho más tarde, algunas destacadas personalidades a quienes interesaba profundamente el desarrollo de la forma, apreciaron ante aquel confusiónismo que el arte y la producción únicamente podrían ser armonizados de nuevo cuando se reconociera a la máquina como instrumento asimismo conformador, configurador, y se la pusiera al servicio del proyectista. se crearon «escuelas de oficios artísticos para artes aplicadas» — en alemania especialmente — pero la mayor parte de ellas sólo pudieron cumplir a medias sus cometidos, ya que la formación era en exceso superficial, y, técnicamente, demasiado diletantista, para alcanzar verdaderos progresos. la industria siguió volcando en el mercado enormes cantidades de mercancías mal conformadas, mientras los artistas luchaban en vano por introducir platónicos proyectos.

la insuficiencia residía en el hecho de que ni la industria ni el artista lograban penetrar con bastante profundidad en los terrenos del otro para obtener una eficaz fusión de los respectivos esfuerzos.

por otra parte, el artesano se había convertido con el tiempo en un débil remedo de aquel prestigioso y autónomo representante de la cultura medieval que dominó toda la pro-

ducción de su época y que era, en una sola persona, técnico, artista y comerciante. su taller fue transformándose paulatinamente en tienda, el proceso laboral se le escurrió de entre las manos, y del artesano resultó un negociante. el individuo, la plena naturaleza, desposeído de la parte creativa de su trabajo, fue decayendo hasta ser sólo naturaleza parcial. el artesano perdía también de este modo su capacidad de formar discípulos; los jóvenes aprendices emigraron a las fábricas. allí, la mecanización embotaba sus afanes creadores y les robaba el gozo en la tarea propia; su instinto de aprendizaje se desvanecía rápidamente.

diferencia entre arte de artesanía y trabajo mecanizado

¿cuál es la causa de este proceso de petrificación?, ¿cuál la diferencia entre arte de artesanía y trabajo mecanizado? la diferencia entre industria y artesanía estriba menos en la diversidad de los utensilios de producción que en la distribución del trabajo industrial con el control, no dividido, de todo el proceso de trabajo de la artesanía. la forzosa limitación de la iniciativa personal es el amenazante peligro, en orden a la cultura, de la actual forma de economía. la única medicina consiste en modificar la actitud ante el trabajo, lo cual arranca de la razonable convicción de que el desarrollo de la técnica ha demostrado cómo una forma de trabajo colectivo puede llevar al hombre a un superior rendimiento total que la autocrática labor del individuo aislado. ello no reduce el poder e importancia de la obra personal. al contrario, si la iniciativa personal se hace el sitio que le corresponde dentro del trabajo conjunto, el resultado práctico llegará, incluso, a aumentar. este criterio no contempla ya a la máquina como medio puramente económico gracias al cual se ahorran cuantos artesanos sea posible y se les arroja del mercado, ni la ve tampoco como instrumento imitador del operario, sino, muy de otro modo, como instrumento que descarga al hombre del trabajo corporal más duro y que debe servir a la potenciación de su mano para plasmar los propios impulsos creadores. el hecho de que no dominemos todavía suficientemente nuestros nuevos medios de producción y que, en consecuencia, los estemos sufriendo, no puede representar, naturalmente, un argumento en contra de la necesidad de los mismos. el problema capital estará en hallar la más eficaz distribución de las energías creadoras dentro de la producción total. el tipo del artesano inteligente de tiempos pretéritos será responsable,

en el futuro, de los trabajos previos de índole especulativa en la producción de artículos industriales. en lugar de derrochar sus capacidades en un mero proceso de multiplicación mecánica, hallará empleo en el trabajo experimental de laboratorio y en la creación de utensilios. su campo de trabajo será una parte orgánica de la unidad de producción de la industria. en el momento actual el joven artesano se ve obligado frecuentemente por razones económicas a ganarse el pan como obrero en una fábrica o bien a convertirse en órgano ejecutivo de las ideas platónicas de otros, o sea de los proyectistas artísticos. en ninguno de ambos casos puede resolver un problema personal suyo. con ayuda del artista, produce mercancías que solamente presentan matices decorativos de cambiantes tendencias del gusto, pero que, pese a una cierta calidad, no acreditan proceso alguno de profundidad en el avance estructural como habría de corresponder a los conocimientos sobre nuevos medios de producción.

¿qué hemos de hacer, pues, al objeto de preparar a la generación venidera un camino más prometedor para su futuro oficio como creadores de formas, artesanos o arquitectos? ¿qué instituciones de formación hemos de crear para descubrir al dotado de talento artístico y, mediante un concienzudo entrenamiento artesano y espiritual, equiparle para un trabajo independiente y creador dentro del proceso de la producción industrial? sólo en casos aislados se han creado centros de formación cuyo propósito era lograr ese nuevo tipo del colaborador industrial que junte en sí las cualidades de artista, técnico y comerciante. el intento de establecer contacto con la producción industrial y formar jóvenes simultáneamente en el trabajo manual y mecánico, así como en la elaboración de proyectos, fue lo emprendido por la bauhaus.

la formación en la bauhaus cursos preparatorios

objetivo de la bauhaus era formar hombres dotados de talento artístico para su actuación como creadores de formas en la industria, como artesanos, escultores, pintores y arquitectos. servía de base un bien organizado entrenamiento manual, tanto desde el punto de vista técnico como del formal, con la finalidad de conseguir un práctico trabajo en « team » en las tareas de la construcción. la bauhaus hizo frente al hecho de que el hombre de hoy se halla muy expuesto, y desde un principio, a la tradicional formación especial — la que sólo un saber especializado puede transmitirle, pero sin hacerle com-

preñibles el sentido y fin de su trabajo, ni tampoco su relación con el mundo en torno y se comenzó por no poner el oficio en el primer plano de la profesión, sino al hombre mismo en su natural disposición de concebir la vida como un todo. el fundamento de esta formación era un curso preparatorio, en el cual se familiarizaba al alumno, en la experimentación, con proporción y escala, ritmo, luz, sombra y color. este curso preparatorio («vorkurs») le permitía al propio tiempo ejercitar por entero cada fase de experiencia primitiva con materiales y utensilios de toda clase, y así, dentro de sus dotes naturales, encontrar el lugar en que le era dable moverse con seguridad.

esta formación, que duraba seis meses, se proponía desplegar y madurar la inteligencia, la sensibilidad y fantasía de cada uno, y apuntaba al propósito del desenvolvimiento del « hombre integral », quien partiendo de su centro biológico, puede acometer con instintiva seguridad todas las cosas de la vida y se halla en situación de afrontar el embate y el caos de nuestra « era técnica ». no es sostenible, según mi opinión y experiencia, el reproche de que formación tan general resulta una extravagante pérdida de tiempo en este nuestro mundo de la economía industrial. por el contrario, se ha puesto en evidencia que dicha formación no sólo comunicaba al alumno una mayor confianza, sino que además aumentaba notablemente la productividad y rapidez de su ulterior preparación especial. sólo despertando tempranamente en él una ancha comprensión de las interrelaciones existentes en los fenómenos vitales del mundo que le rodea, podrá ese alumno realizar una aportación propia a la estructuración creadora de su tiempo.

dado que, tanto el futuro artesano como el futuro artista, estaban sujetos en la bauhaus a la misma formación básica, el fundamento de ésta había de ser tan amplio que cada talento pudiera hallar en él su propio camino. la estructura concéntrica de toda la formación incluía desde el principio cada uno de los componentes esenciales del proyecto y la técnica, para que el alumno pudiera penetrar directamente con la propia mirada en el terreno total de su actividad futura. sólo entonces se ampliaba, en anchura y profundidad, la posterior formación. ésta se diferenciaba de la « pre-formación » elemental, solamente en su medida y en su exigencia, pero no en lo esencial del trabajo. la formación en la estructuración de las formas comenzaba simultáneamente con los primeros ejercicios de materiales y utensilios.

el lenguaje visual

junto a la formación artesana y técnica, el alumno de estructuración debe aprender un lenguaje de las formas para expresar de modo visible sus ideas. ha de adquirir el conocimiento de los hechos científicos de la óptica, esto es, una base teórica que rija la mano configuradora y cree la base objetiva sobre la que un número de individuos pueda trabajar en comunidad armónica. esa teoría, naturalmente, no es una receta para obras de arte, pero sí el más importante medio objetivo para cualquier configurador en grupo. cabe expresarlo del mejor modo con un ejemplo musical: la teoría del contrapunto, aunque tal vez en el curso del tiempo fue objeto de ciertas modificaciones, sigue siendo un sistema supra-individualista para la regulación del mundo de los sonidos. si la idea musical no quiere sucumbir en el caos, precisa el dominio del contrapunto, pues la libertad de creación no se funda en lo ilimitado de los medios de forma y expresión, sino en el movimiento libre dentro de una limitación sometida a estrechas leyes. la academia, cuya misión desde un principio (cuando aquella era aún una fuerza vital) consistía en cultivar y desarrollar dicha teoría para las artes visuales, fracasó a causa de haber perdido el contacto con la realidad. por ello en la bauhaus se practicaban estudios intensivos para redescubrir la gramática de la configuración, a fin de poder proporcionar a los alumnos un saber objetivo acerca de los hechos ópticos: sobre proporción, ilusión óptica y color. el esmerado cultivo y continuada investigación de esas leyes naturales habría de contribuir más a la continuidad de la legítima tradición, que cualquier especie de enseñanza en la imitación de los viejos estilos y formas.

formación de taller

todo estudiante de la bauhaus debía, en el transcurso de su formación, trabajar en el taller por él elegido, después de haber terminado con aprovechamiento el curso preliminar. en el taller se instruía simultáneamente bajo la dirección de dos maestros: uno de artesanía y otro especializado en configuración. era necesario trabajar con dos maestros diferentes, pues no se contaba con artesanos dotados de la suficiente fantasía para resolver problemas artísticos, ni artistas que poseyeran bastantes conocimientos técnicos, para actuar en uno u otro caso, como jefes de taller. era preciso formar una nueva generación capaz de reunir ambas cualidades. hasta posteriores años no estuvo la bauhaus

en condiciones de confiar la dirección de los talleres a ex-alumnos suficientemente familiarizados con experiencias técnicas y artísticas; así se hizo superflua la separación entre maestros de forma y maestros de técnica.

la formación artesana en los talleres de la bauhaus no era una última finalidad, sino un insustituible medio educativo. meta de esa preparación era lograr expertos en configuración que, mediante su perfecto conocimiento de los materiales y procesos de trabajo, se hallaran en condiciones de ejercer influjo en la producción industrial de nuestro tiempo. por ello tratábamos de crear modelos para la industria que no sólo hubieran sido proyectados en la bauhaus sino realmente construídos en sus propios talleres. fin especial era la creación de proyectos para artículos « standard » de uso diario. los talleres eran, sobre todo, laboratorios en los que se realizaban cuidadosamente tales artículos, perfeccionándolos sin cesar. aunque los modelos fueran hechos a mano, los proyectistas debían conocer bien los métodos de producción sobre base industrial, y por ello la bauhaus enviaba a sus mejores alumnos durante el período formativo y por un determinado tiempo, a efectuar trabajos prácticos en las fábricas. recíprocamente, operarios experimentados venían de las fábricas a los talleres de la bauhaus, para discutir allí con sus maestros y estudiantes las necesidades de la industria. de esta manera se produjo una mútua influencia, que obtuvo su expresión en valiosos productos cuya calidad técnica y artística fue reconocida unánimemente por fabricantes y consumidores.

la creación de tipos « standard »

la creación de estos tipos para artículos de uso diario es una necesidad social. el producto « standard » no es, en modo alguno, una invención de nuestro tiempo; sólo los métodos de producción son hoy otros. la existencia de productos « standard » califica siempre el nivel de una civilización, una selección cualitativa y una separación de lo esencial y supra-personal, de lo personal y aleatorio. hoy día es más necesario que nunca apreciar con la debida profundidad la fundamental importancia del concepto « standard » como verdadero título de honor de la cultura y revolverse contra la frívola y vocinglera propaganda que indiscriminadamente eleva a producto « standard » todo producto de fabricación masiva.

la bauhaus, en su cooperación con la industria, concedió también especial valor al establecimiento de un estrecho contacto de sus estudiantes con los problemas económicos.

soy contrario a la errónea opinión de que la capacidad artística de un estudiante pueda menoscabarse si se agudiza su sentido de los valores económicos, el tiempo, el dinero y el consumo material. por descontado, hay que distinguir entre el experimento de laboratorio, al cual apenas pueden fijarse limitaciones temporales, y el trabajo de producción, que debe acabar en una determinada fecha, o sea entre el proceso creador de la invención de un modelo y el proceso técnico de su producción en masa. las ideas creadoras no pueden encargarse, pero, sin embargo, el que proyecta un modelo debe ser instruído en el enjuiciamiento de los métodos económicos con los que ese modelo suyo será fabricado luego sobre la base de la producción masiva, aunque el tiempo y el consumo de material durante la fase de proyecto y realización del modelo desempeñen sólo un papel secundario.

toda la organización de la formación en la bauhaus muestra el valor educativo que se atribuyó allí a los problemas prácticos, los cuales obligan al estudiante a superar en último término todas las dificultades internas y externas.

la colaboración en trabajos cuyo encargo había sido aceptado por el maestro constituyó uno de los rasgos más relevantes de la educación artesana en la edad media. por ello traté de hacer llegar a la bauhaus encargos prácticos en los que tanto maestros como estudiantes pudieran poner en ensayo sus ideas. una misión ideal representó, sobre todo, la construcción de nuestro propio edificio en dessau, obra en que tomó parte la totalidad de la bauhaus, sin exclusión de ninguno de sus talleres. la ampliación práctica, en esta construcción, de muchos de los nuevos modelos realizados en nuestros talleres convenció de tal modo a los fabricantes, que se hicieron contratos de participación con la bauhaus, los cuales, con el creciente volumen de ventas, constituyeron una considerable fuente de ingresos. el sistema del trabajo práctico obligatorio determinó, al propio tiempo, la posibilidad de pagar a los estudiantes — incluso durante los tres años que comprendía su etapa de formación — los artículos y modelos para venta realizados por ellos. este método proporcionó a algunos alumnos capacitados una base de subsistencia.

después de los tres años de formación en artesanía y proyecto, el estudiante se sometía a un examen. examinadores eran los maestros de la bauhaus, como también, separadamente, maestros de la cámara de artesanía; así se obtenía la llamada « carta de oficial » o título acreditativo de la pericia y conocimientos

alcanzados. para aquellos que desearan continuar los estudios, existía una tercera fase con asistencia a una clase de construcción. cooperación en obras, experiencia práctica con nuevos materiales de construcción, cursos de dibujo técnico e ingeniería que se tomaban complementariamente para el trabajo de proyecto, todo ello conducía a la obtención del «diploma de maestro» de la bauhaus. en la práctica, los estudiantes pasaron luego a ser arquitectos, proyectistas en la industria o docentes, según sus distintas capacidades.

la esmerada formación artesana dada en los talleres servía de valioso pertrecho a aquellos estudiantes no capaces de adentrarse en el campo más dificultoso y amplio de las tareas inherentes a la profesión de arquitecto. la escalonada y diversa enseñanza de la bauhaus capacitaba a esos estudiantes para concentrarse de modo estricto en la clase de trabajo más adecuado a sus dotes.

esencial en el trabajo de la bauhaus fue el hecho de que, en el transcurso del tiempo, todas sus realizaciones presentaban una cierta afinidad entre sí: ello fue el resultado de un espíritu de comunidad conscientemente desarrollado y que llegó a cristalizar pese a la cooperación de personalidades e individualidades de la más variada condición. ese parentesco en la producción no residía en detalles externos de estilo, sino más bien en el empeño de hacer las cosas con sencillez, con autenticidad y conforme a las leyes que internamente las rigen. las formas adoptadas por los productos de la bauhaus no son, por ello, formas de pura moda; son el resultado de una confluencia artística y de innumerables procesos de pensamiento y trabajo en el sentido técnico, económico y de estructuración formal. el individuo aislado no puede lograr este objetivo; sólo en la colaboración de muchos puede hallarse la solución que, por encima de lo individual, conserva validez a través de los años.

el maestro creador

el éxito de toda idea depende de la personalidad de quienes tienen la responsabilidad de ponerla en ejecución. la elección del maestro apropiado decide los resultados a que aspira un centro de formación. sus cualidades humanas son incluso más decisivas que su saber técnico y su capacidad, pues el carácter del maestro condiciona el éxito de una fructífera cooperación con la juventud. cuando se quiere incorporar a una institución hombres de extraordinarias dotes artísticas, es necesario ofrecerles, desde un principio, tiempo y espacio, favorecer su propio desen-

volvimiento sobre la más ancha base, por medio del trabajo particular. el simple hecho de que esos hombres prosigan en la institución el desarrollo de su propio trabajo, produce la atmósfera de creación en la cual pueden desenvolverse los talentos jóvenes y que es tan esencial para una escuela superior dedicada a las tareas de la forma y la configuración. ésta es la principal condición previa, a la cual deben subordinarse todas las demás cuestiones de organización. para una escuela de esta índole no hay nada de tan mortal efecto como la circunstancia de que el maestro, año tras año, se vea obligado a dedicar todo el tiempo a la enseñanza. hasta los mejores se fatigan en este tornillo sin fin, y, con el tiempo, terminan por anquilosarse. el arte, en verdad, no es una rama de la ciencia que, paso a paso, va aprendiéndose en un libro. el innato talento artístico puede sólo intensificarse mediante la influencia que el ejemplo del maestro, y el trabajo de éste, ejercen sobre el hombre en su totalidad. las cosas técnicas y científicas pueden aprenderse en las clases de un curso; en cambio, la índole de la formación artística, si es que ha de tener éxito, debe dejarse a la libre y personal iniciativa de cada maestro. las horas de clase que tienen por fin enderezar y espolear el trabajo artístico del individuo y de los grupos, no necesitan en modo alguno ser muy numerosas, si se limitan a enseñar lo esencial para estimular realmente al alumno. pero con harta frecuencia se confunden las meras dotes para el dibujo con la capacidad para la configuración creadora. lo dibujístico, lo mismo que lo artesanal, es sólo un valioso medio auxiliar para expresar las concepciones espaciales. el virtuosismo y la habilidad manual no llegan a ser arte. sólo la formación artística alimenta la fantasía y las potencias creadoras. una «atmósfera» de intensidad es, a tal efecto, lo más valioso de cuanto un alumno puede recibir. pero semejante flúido se produce solamente cuando un número de personas labora con vistas a una finalidad común; lo cual no puede alcanzarse mediante la simple organización.

el motivo de que la siembra de la idea de la bauhaus no creciera con más rapidez, está quizás en el hecho de que durante la pasada generación fueron demasiado grandes las exigencias impuestas a la capacidad de transformación de la naturaleza humana. la natural inercia del hombre impidió marchar al paso del vehemente proceso vivido en todos los campos de la actividad, tanto materiales como espirituales. un nuevo ideario cultural no es capaz de propagarse ni desarrollarse

más rápidamente que la misma nueva sociedad a que ha de servir.

no obstante, creo poder decir sin exageración que la comunidad integrada por la bauhaus ha contribuido, por el carácter total de su intento, a proporcionar de nuevo un anclaje social a la actual arquitectura y arte de la configuración.

walter gropius en «arquitectura», fischerbücherei, frankfurt—hamburgo, 1956, p. 15—25.

formas fundamentales y funcionalismo

sería tarea de la historia del espíritu ir siguiendo la idea de la catedral y contemplar cómo desde el romanticismo dominó las almas a través de todo el siglo XIX, cómo en el XX cobra nueva actualidad y gropius la pone (xilografía de feiningger en el manifiesto de abril de 1919) como símbolo de la trinidad de las artes. el gótico había hallado por entonces una nueva interpretación que veía en la abstracción su principal rasgo esencial. cuando franz marc denominó al cubismo « construcción íntimamente mística », se acercaba a la concepción histórico-artística de la esencia del gótico. en esa época la catedral apareció como título de cuadros o dibujos cubistas o constructivistas; en delaunay, mondrian, kupka, schwitters y otros, la idea de la catedral en cuanto símbolo no tenía, pues, ni mucho menos, un sentido historizante, cosa que tampoco ocurría con la formación artesana. ambas actitudes surgieron de la oposición a lo académico, que era considerado como la antonomasia del « espíritu de ayer », como causa del « desangramiento de toda la vida operante de lo artístico » y del estado de soledad del artista, lo mismo que, en general, del desconcierto de la época.

los requerimientos para integrarse en la bauhaus se realizaron lentamente; sólo de manera paulatina fue tomando forma la institución. pero su carácter revolucionario atrajo desde el principio la atención del público en general. en muchos otros sitios se hizo el intento de introducir en escuelas de arte, de modo parecido, la unidad de arquitectura, escultura y pintura.

gropius se mostraba propicio a toda novedad y le abría de buen grado las puertas de la bauhaus. a finales de la guerra, berlin se había convertido en una de las ciudades más interesantes del mundo, gropius era berlinés y, junto a los hermanos taut, erich mendelsohn y otros, había desempeñado un gran papel en el consejo revolucionario de trabajo del arte. en los manifiestos de ese consejo de trabajo se advierte la coincidencia con las ideas del manifiesto de la bauhaus. existía el « grupo de noviembre », constituido el año de la revolución y que reunía a cuantos pensaban y creaban con sentido moderno. ya en 1918 había vuelto dada a berlin desde la emigración, e iniciado manifestaciones y exposiciones dirigidas contra la concepción burguesa del arte. todo ideal era objeto de mofa y escarnio, al tiempo que dada ironizaba sobre sí mismo. la genial invención de picasso, los « collages » y relieves sobre partes preelaboradas y

desechos de toda clase, los consideraba dada, ciertamente, como anti-arte, pero en ellos se expresaba al propio tiempo su don artístico que no podían ni querían superar. este comportamiento burlesco, clownesco, atrajo a los jóvenes de la bauhaus. itten utilizó los « collages » en el « vorkurs » con fines pedagógicos. el juego con la tipografía, en el que la letra era sólo signo ornamental, descomponiendo las columnas compactas, . . . lo trivial, lo absurdo, la introducción de retazos de palabras faltos de sentido y que, no obstante, contenían una inesperada significación de trasfondo con la cual solían operar max ernst y kurt schwitters de manera irónicamente ingeniosa . . . todo ello servía, para bromas o veras, a los alumnos.

todas las luchas intelectuales y artísticas libradas en berlin hallaban eco en la bauhaus de weimar.

theo van doesburg fue el apóstel de « de stijl » y viaja por europa para hacer prosélitos. en un encuentro con gropius en berlin, fue invitado por este último a weimar. llegó en enero de 1921, y allí, durante los años siguientes, pasó temporadas más o menos largas. doesburg ponía todo su esfuerzo en « insuflar el veneno del nuevo espíritu » a los alumnos. « puedo mover montañas y sé que nuestras ideas alcanzarán la victoria. » como expresa el título de la revista « de stijl », los holandeses pretendían fundar un estilo basado en un principio de ordenación que aspiraba a tener validez universal en todos los campos de la configuración. esa ley fundamental la esbozó piet mondrian en sus obras constructivistas. con líneas negras, firmemente horizontales y verticales, la superficie se distribuye en compartimientos rectangulares, cada uno de ellos en un color fundamental, a los que se agregan los llamados « no colores », o sea blanco, negro y gris. la rectangularidad suponía para mondrian la « suma belleza », era una especie de doctrina de salvación, a la que mondrian y doesburg atribuían energías capaces de remover el mundo . . . podía salvar a los hombres del subjetivismo que les hacía responsables de las guerras y de la caótica situación universal.

la proporcionalidad debía venir a substituir a la forma, y la síntesis al análisis, la construcción lógica a la constelación lírica, la mecánica a la artesanía, el colectivismo al individualismo: éstas eran las exigencias del « stijl » que en la arquitectura pasaron a integrar el principio de ordenación de mondrian. theo van doesburg sostenía que con los cursos organizados por él en weimar sobre la arquitectura del « stijl », y en los que

tomaban parte principalmente alumnos de la bauhaus, se había transformado la « mentalidad creadora » de los mismos. los jóvenes pintores alemanes se apartaban del « caprichoso expresionismo ». « la intervención del « stijl » condujo a los artistas jóvenes al orden y la disciplina. » la claridad y serena grandeza de las obras de mondrian, su aplastante lógica, su subyugador equilibrio asimétrico y rítmico produjeron admiración en los hombres de la bauhaus. las ideas de van doesburg se discutieron ampliamente y se reflejaron en la ulterior producción. cierto número de alumnos se pasó al « stijl », pero la bauhaus en cuanto conjunto no admitió a doesburg. la institución reconoció lo que debía al « stijl », e incluyó en la serie de libros publicada por ella los escritos de oud, doesburg y mondrian; pero el dogma holandés era demasiado estricto, demasiado parcial en su repudio de toda forma redonda, como platos o ruedas, para haber podido merecer la aceptación de pintores cual un kandinsky o un klee. « estilo » era además palabra que no aparecía para nada en el vocabulario de la bauhaus. más bien se compartía la opinión de le corbusier de que « la arquitectura no tiene que ver con los estilos ».

doesburg y la bibliografía histórica del « stijl » reivindica el derecho de primogenitura de la nueva construcción. pero no tiene en cuenta que los « incunables » son las construcciones de gropius, como la fábrica fagus en alfeld y el edificio de oficinas en la exposición de la werkbund en colonia, que datan ya de 1911 y 1914, respectivamente. las primeras edificaciones del « stijl » no se hallaban exentas de formalismos y permitían apreciar muy marcadamente la deliberada pretensión del estilo. en cambio, las primeras construcciones de gropius se distinguen por su carácter orgánico. no son experimentos; en ellas, la técnica y la estética modernas han constituido una unidad. la casa fagus, al cabo de medio siglo, da todavía la impresión de estar recién terminada. con razón se la ha declarado monumento nacional.

doesburg pasa además por alto que no sólo el programa del « stijl », sino también el constructivismo del este, llegó al propio tiempo hasta la bauhaus. en los primeros años de la unión soviética parecía como si el cubismo y el constructivismo se hubieran convertido en el arte oficial. la construcción geométrica se había manifestado abiertamente con la entrada del cubismo en su fase sintética. las figuras fundamentales euclidianas, en cuanto descubrimientos del humano espíritu, fueron elegidas como elementos plásticos con el fin

de liberar al arte de los azares del subjetivismo y proporcionarle la objetiva certeza de las matemáticas. kandinsky, ya en 1912 (« sobre lo espiritual en el arte »), había hablado de las formas geométricas como seres puramente abstractos y ciudadanos con igualdad de derechos dentro, también, del reino de lo abstracto. malevitch, el año 1913, sacó en el suprematismo la consecuencia más radical y puso un único cuadrado sobre la superficie, igualmente cuadrada, de su composición. incorporó más tarde, como elementos aislados, otras figuras geométricas fundamentales que vinieron a enriquecer las obras. desde 1914, malevitch se ocupa en construcciones de planita, con las que el constructivismo evoluciona al campo de la arquitectura. eran representaciones de grupos de edificios utópicos, cuyos tejados planos en negro forman rectángulos de proporciones armonizadas entre sí, lo mismo que en la pintura constructivista, y dispuestos de manera asimétrica. la perspectiva oblicua permite reconocer sólo en sus contornos la simplificada infraestructura. la vista aérea de la bauhaus de dessau tiene afinidades con las construcciones en planta.

lissitzky había estudiado arquitectura en darmstadt y construía, según expresión suya, « un mundo de organización cristalina en un espacio visualmente infinito ». « el constructivismo es la estación de trasbordo a la arquitectura », era su lema, contundente denominador de la situación. lissitzky visitó la bauhaus con ocasión del encuentro con dada en 1922. de vuelta a rusia, se hizo cargo de la sección de arquitectura del instituto whutemas, que él llamaba la bauhaus rusa, y en el cual kandinsky dirigía la clase de pintura.

el máximo prestigio como arquitecto, entre los rusos, lo disfrutaba tatlin, a quien en 1920 dedicó dada una placa con esta inscripción: « el arte ha muerto; ¡viva el nuevo arte mecánico de tatlin! » era la etapa del romanticismo de la máquina, que en la pintura de léger realizaba juegos irracionales con cilindros, émbolos y formas de rueda. la arquitectura de tatlin tenía el carácter de las construcciones de ingeniería. la gran sensación la produjo la maqueta del pabellón de la tercera internacional, espiriforme y concebido como reloj móvil de la revolución mundial. los rusos organizaron en 1922 en berlin una gran exposición en la que sólo aparecía representado su arte más moderno, kandinsky entre otros, quien, residente en berlin desde 1921, fue llamado en 1922 para enseñar en la bauhaus.

el año 1923, gropius llevó a weimar, en la persona de moholy-nagy, un representante del constructivismo oriental. moholy polifacético como el artista que le sirvió de dechado, lissitzky, tomó parte de manera ejemplar en el desarrollo de la moderna tipografía y de las posibilidades de configuración en la fotografía, fotogramas y « fotocollages ».

en berlin se formó un grupo constructivista de arquitectos, pintores y cineastas. mies van der rohe fue uno de los editores de la revista publicada por dicho grupo a partir de 1922. se titulaba « g » (de « gestaltung », configuración) y trataba los problemas de la nueva arquitectura, de la urbanística, del constructivismo, del cine, etc. mies van der rohe, hilberseimer, graeff, doesburg, lissitzky, eggelin y richter publicaron allí sus ideas y proyectos.

mies van der rohe proyectó en los años de 1919 a 1923 edificios que hoy día se cuentan entre la arquitectura de grandes ciudades: dos rascacielos de vidrio y un edificio de oficinas. los tres ganaron para la construcción en esqueleto perfectas estructuras arquitectónicas. en la casa de campo de 1923, mies llevó la interferencia de interior y exterior a una solución de planta, de libertad hasta entonces desconocida. mies van der rohe era el más avanzado de los arquitectos de berlin. su exposición del invierno de 1922—1923 fue aplaudida como manifiesto de la nueva arquitectura. junto a mies van der rohe y gropius, las figuras principales eran los hermanos taut, erich mendelsohn, poelzig y scharoun.

entre los programas que hallaron gran eco en la bauhaus y favorecieron la evolución de ésta, la máxima importancia correspondía, sin duda, a le corbusier con los tres llamamientos de advertencia a los arquitectos, publicados en los dos primeros números de la revista « l'esprit nouveau ». gropius conocía a le corbusier de la época en que éste trabajaba con mies van der rohe en el taller de peter behrens. « los cubos, conos, esferas, cilindros y pirámides constituyen las tres grandes formas primarias que revela claramente la luz; su imagen se nos aparece pura y aprehensible, inequívoca. » « por ello son éstas las formas bellas, las más bellas de todas. »

« la arquitectura egipcia, griega o romana es arquitectura de prismas, cubos y cilindros, triedros o conos; en cambio, el gótico no parte de las grandes formas primarias. la catedral no es una obra del arte plástico; es un drama ».

la esencia de la antigüedad clásica halla su renovación en la teoría de le corbusier; una renovación sin historicismo. las figuras

primarias vienen del mundo ideal de platón, son para él « la belleza en sí », « formas primigenias del ser », « elementos para la construcción del mundo ».

ya se ha llamado la atención sobre el hecho de que los pintores de la bauhaus kandinsky, klee, itten, muche y feiningner llevaron a ella las matemáticas. las tres formas fundamentales aparecen luego en su pintura en siempre nuevas combinaciones y adquieren « són interno » mediante el color, al contrario de lo que acontece en mondrian y los rusos.

las tres formas primarias (« urformen »), por elegir el nombre que les diera klee, tomaron en la bauhaus el carácter de « leitmotivs ».

kandinsky señaló la afinidad de cada forma fundamental con uno de los colores fundamentales. entre los miembros de la bauhaus se constituyeron bandos que defendían una u otra forma como la más bella. posteriormente, stuckenschmidt referirá aquí muy bien aquellas conversaciones « de cantina ». otros han hecho mofa del « cuadrículado » a que habría sucumbido la bauhaus. pero la crítica no puede olvidar que las tres formas fundamentales fueron las que llevaron a la más estricta disciplina y exactitud en las tareas de configuración. el significado espiritual que esas formas tenían para la bauhaus nos ha inclinado a elegir las como motivo del cartel de la exposición.

le corbusier, en su primera época, mantuvo consecuentemente el funcionalismo en cuanto principio rector del nuevo arte de construir. el propio le corbusier había resumido en la fórmula « máquina de habitar » a qué consecuencias lleva aquel principio dentro del problema de la vivienda; ello significa que la vivienda debe servir a las necesidades del hombre moderno y funcionar con la exactitud de una máquina. en la bauhaus dicha formulación llevó a vivas discusiones e indignó en lo más profundo a los reaccionarios, para quienes representaba una traición al dilecto hogar alemán. no menos fascinante fue para la bauhaus el que le corbusier no reconociera diferencia alguna de rango entre el arte y el trabajo de configuración: « estética de ingeniería, y arquitectura, son en el fondo lo mismo. la arquitectura vive en el aparato telefónico como en el partenón. »

desde 1921 hubo en la bauhaus discusiones sobre una nueva línea general, sobre la nueva construcción, que agitaron en igual medida a maestros y alumnos. pero no se trataba del programa del « stijl », sino de le corbusier, según se desprende de una nota de diario de oskar schlemmer, de junio de 1922: « renunciar a la utopía. sólo lo más real nos es posible y

permisible, queremos orientarnos a la realización de las ideas. en vez de las catedrales, la máquina de habitar; . . . renunciar, pues, al medievalismo y al mismo concepto medieval de la artesanía como mero adiestramiento y medio para el fin de una configuración.

en vez de ornamentación — a la que va a pasar necesariamente una artesanía irreal o estética guiada por conceptos medievales —, objetos reales al servicio de fines . . . » (oskar schlemmer, « cartas y diarios », múnich, 1958, p. 132).

el principio de configuración con el que la bauhaus se hizo independiente y emprendió un camino propio, fue el funcionalismo. ya en la « república » de platón, el practicismo viene exigido por la razón de estado. ese practicismo debe evitar la propensión a la petulancia, a la arbitrariedad. y tal exigencia fue defendida, más o menos rigurosamente, en todas las épocas clasicistas.

durante la segunda mitad del siglo XIX, el funcionalismo acompañó a la reforma de los oficios artísticos, sin poder eliminar lo prestado por éstos al tesoro histórico de las formas. la más breve formulación la encontró, como es sabido, sullivan en la « these form follows function ». pero la formulación quedó en teoría. no se sacaron consecuencias prácticas. luego pasó a formar parte de los principios de la « deutsche werkbund ». pero tampoco en este caso logró imponerse frente al subjetivismo del concepto de arte.

el funcionalismo no pasó a ser principio de la configuración hasta que en la bauhaus se ligó al constructivismo. « para diseñar una cosa que funcione convenientemente — una vasija, una silla, una casa — debe investigarse primero su naturaleza, pues tiene que servir con perfección a su finalidad, o sea cumplir de modo práctico su función, ser consistente, barata y « bella ». »

« lo « bello » se basa en el magistral dominio de todos los supuestos científicos, técnicos y formales de los que resulta un organismo. »

el nuevo espíritu de trabajo que supone el funcionalismo, lo resume gropius en los siguientes párrafos:

« resuelta afirmación del mundo vivo que nos rodea, de la máquina y los vehículos. »

« configuración orgánica de las cosas, partiendo de su propia ley ligada al presente, sin paliativos ni florituras románticos. »

« limitación a formas y colores, fundamentales y típicos, inteligibles para todos. »

« simplicidad en lo diverso, sobrio aprovechamiento de espacio, materia, tiempo y dinero. »

« la creación de tipos para los objetos útiles de uso diario es una necesidad social. »

(walter gropius. « nuevos trabajos de los talleres de la bauhaus », libros de la bauhaus, núm. 7, p. 4-7.)

en los principios básicos del funcionalismo, gropius no citó abiertamente la nueva estética como factor de la configuración. pero esa estética está contenida en el nuevo espíritu de trabajo, en la resuelta afirmación del mundo vivo que nos rodea, y se encubre también en la palabra « bello », discretamente entrecomillada. se trata aquí de presupuestos formales, y de la forma como organismo. los conceptos de « forma », como el de « estilo », se evitan aquí porque conducen al manierismo.

gropius, en 1937, tomó posición nuevamente ante la cuestión del funcionalismo para defenderse contra los reproches de racionalización y mecanización. a este propósito puso de relieve la importancia de la parte estética en la configuración: « yo he acentuado siempre, al mismo tiempo, el otro aspecto vital, desde el que la satisfacción de las necesidades espirituales es tan importante como la de las materiales, y el objetivo de una nueva concepción espacial significa más que el simple ahorro de estructuras y la perfección funcional. la formulación « lo práctico es también bello » resulta sólo a medias verdadera . . . » « sólo la perfecta armonía en la función técnica de finalidad, lo mismo que en la proporción de las formas, puede crear belleza. »

(walter gropius, « arquitectura », fischer bücherei, 1956, p. 13 y 55.)

en cuanto a la nueva construcción, no se trata en ella de la simple realización de proyectos, sino de un acto de importancia universal. « crece la convicción de que, arraigando en el conjunto de la sociedad y de su existencia, una viva voluntad de configuración abarca, hacia un fin unitario, todos los campos de configuración humana . . . empujando y acabando en la construcción. »

« la investigación de la naturaleza de una edificación está tan ligada a los límites de la mecánica, la estática, la óptica y la acústica como a las leyes de la proporción. »

« la proporción es asunto del mundo del espíritu; materia y construcción aparecen como sostenes de aquélla, con ayuda de la cual se manifiesta el espíritu del maestro respectivo; la proporción está vinculada a la función del edificio, dice de su naturaleza y es la primera en darle la tensión, la vida espiritual, más allá de su valor utilitario. » « . . . la voluntad de crear una imagen unitaria del mundo, voluntad que califica a nuestro tiempo, presupone el anhelo de liberar de su limitación individual a los valores espirituales y ensalzar-

los a la configuración objetiva. entonces se sigue por sí misma la unidad de la configuración externa, que conduce a la cultura. »

en una conferencia dada en 1923 bajo el título « arte y técnica, una nueva unidad », gropius anunció el nuevo programa, que, en el marco de las diversas teorías, señala una dirección propia. quiere esto decir que se ha producido la integración de arquitectura y técnica y se han establecido los principios de la nueva construcción.

al dejar gropius la bauhaus el año 1928, propuso como sucesor suyo a hannes meyer. no era imaginable mayor contraste entre ambos, como hombres y como artistas. el suizo fundó y amplió la sección de construcción. tenía gran talento como arquitecto y como profesor, pero su marxismo científico le reducía el campo de visión. quiso dar a la bauhaus una contextura científica y política, y privarla del clima artístico, cosa que le resultaba más fácil después de la marcha de klee y schlemmer. la bauhaus no era para él una idea artística, sino un « fenómeno social ». « nuestra tarea es el servicio al pueblo ». « nuestra obra, orientada colectivamente y ordenada a la anchura del pueblo todo, será así demostración ideológica. » en el diseño no se contaba con factor estético alguno; la forma era un producto del cálculo. la tarea era la vivienda de mínimas dimensiones, y el objeto de uso doméstico se le daba ostensiblemente un carácter de baratura y mezquindad, aunque no dejaba de ser práctico.

mérito de hannes meyer fue el introducir la averiguación de los datos básicos para casa y colonia.

también a propuesta de gropius, se llamó a la bauhaus a mies van der rohe. su nombre está ligado a stuttgart por la colonia weissenhof. el pabellón alemán de barcelona fue un monumento clásico, cosa que promete ser también la galería nacional de berlin. con mies van der rohe se produjo una nueva penetración de espíritu artístico en la bauhaus. su interpretación del funcionalismo es una profesión de fe en el arte: « la arquitectura, con sus más sencillas estructuras, arraiga enteramente en lo utilitario, pero, por encima de todos los escalones de la obra, llega hasta el más elevado ámbito del ser espiritual, a la región de lo que tiene sentido en sí, a la esfera del arte puro. »

ludwig grote

sobre las formas primarias

wassily kandinsky

aquellos seres puramente abstractos que, como tales, poseen vida, influjo y efecto, son un cuadrado, un círculo, un triángulo, un rombo, un trapecio, y todas las innumerables formas que se van complicando continuamente y no tienen denominación matemática. todas estas formas tienen igual derecho de ciudadanía en el reino de lo abstracto. « sobre lo espiritual en el arte », 1912. berna-bümplitz, 1952, p. 70. escrito en 1910.

¿por qué me fascina el círculo? porque es:

1. la forma más modesta, pero que se impone sin discusión.
2. preciso, pero inagotablemente variable.
3. estable e inestable al propio tiempo.
4. silencioso y ruidoso al propio tiempo.
5. una tensión que lleva en sí innumerables tensiones.

el círculo es una síntesis de los mayores contrastes. junta lo concéntrico con lo excéntrico en una forma en equilibrio. entre las tres formas primarias, es el más claro giro hacia la cuarta dimensión.

el sentido, el contenido del arte es romanticismo, y ello es culpa nuestra al tomar como todo un concepto lo que es un fenómeno temporal. por favor, no me diga usted que este concepto se amplía demasiado . . . hasta ahora denominé a algunas cosas « triángulo lírico » (por lo cual tuve que escuchar increíbles denuedos . . . en la prensa), « construcción lírica », etc.

ya no existe el antiguo abismo entre ambos conceptos; ¿dónde están las fronteras entre los conceptos de lírica y romanticismo? el círculo . . . a veces no puede ser calificado más que de romántico. y el romanticismo verdadero es realmente profundo, bello . . ., pleno de contenido, portador de dicha . . .; es un pedazo de hielo en el que arde una llama. kandinsky a grohmann, el 21 de noviembre de 1925 y el 12 de octubre de 1930.

walter gropius

la trilogía geométrica constituye los sillares que, a través de tiempos y países, tienen absoluta . . . validez en toda configuración humana (1923).

johannes itten

todas las imaginables líneas y formas de superficies pueden derivarse, en cuanto composiciones, de uno, dos o tres de estos elementales caracteres formales. tres mundos se plasman en las tres formas:

1. mundo material de la gravedad, de lo sólido, en el cuadrado.
2. mundo espiritual de los sentimientos, de la movilidad de lo etéreo y de la derivación de lo acuoso, en el círculo.
3. mundo intelectual de la lógica, de la concentración, de la luz, del fuego, en el triángulo.

para el hombre que mira espiritualmente, esos tres símbolos no son formas vacías, sino que dan cuerpo en sí a las más poderosas fuerzas de la creación. y quien quiere entender el libro de la naturaleza como libro de las formas de la vida, necesita de la clave para iniciarse en el evidente secreto.

« diario ». edición del autor. berlín, p. 10.

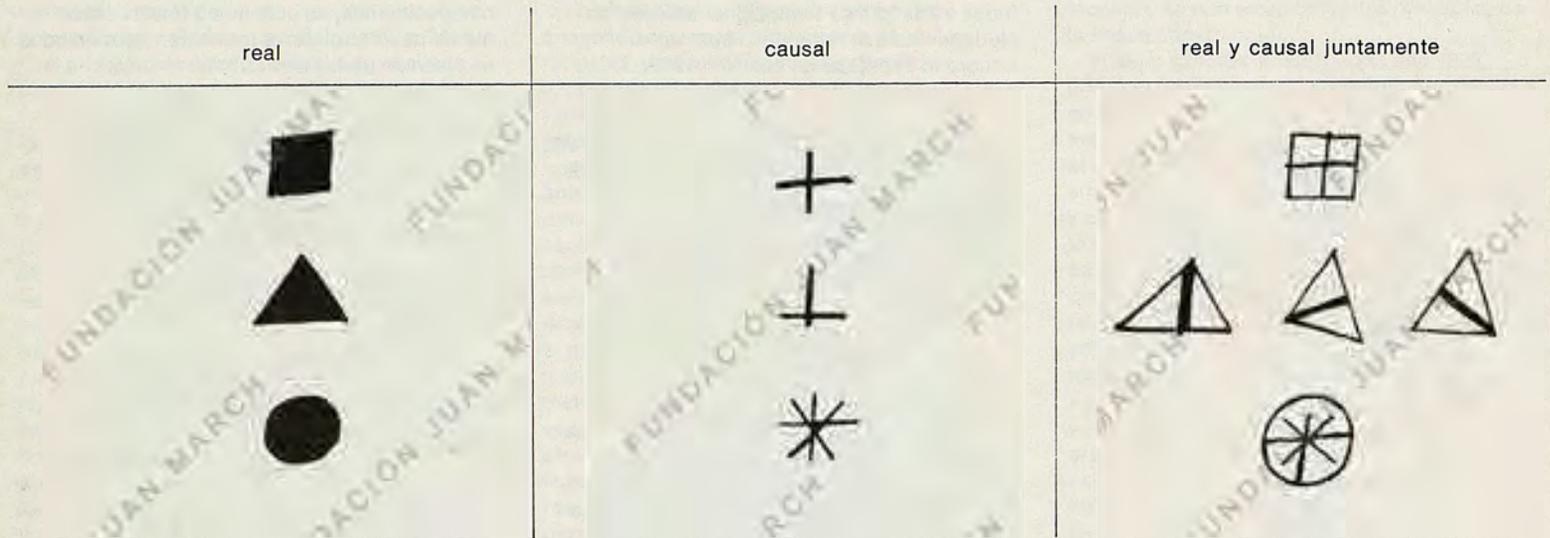
oskar schlemmer

¿por qué ballet triádico? porque el tres es un número de eminente significación, un número dominante en que el yo monómano y el contraste dualista han sido superados para comenzar lo colectivo. en máxima proximidad, viene el cinco; luego, el siete, y así sucesivamente. derivado del tritono (de tríade), el ballet puede llamarse danza de la trinidad, del cambio del uno, el dos y el tres. una bailarina y dos bailarines; doce danzas y dieciocho trajes. hay además trinidades como éstas: forma, color, espacio; las tres dimensiones del espacio: altura, profundidad, anchura; las formas fundamentales: esfera, cubo, pirámide; los colores fundamentales: rojo, azul, amarillo. la trinidad de danza, vestuario, música. diario, 5 de julio de 1926.

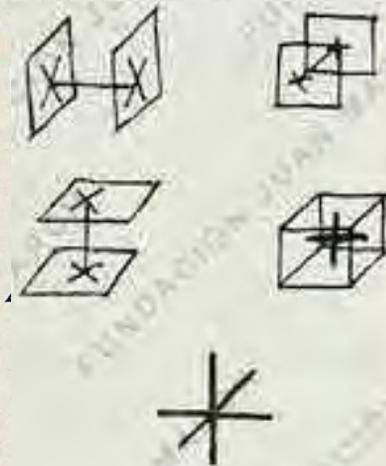
paul klee
caminos primarios hacia la forma
1922-1925

la combinación de las tres formas primarias,
cuadrado, triángulo, círculo, ofrece, pues (bajo
el ángulo de la cuestión de lo causal), el
siguiente cuadro:

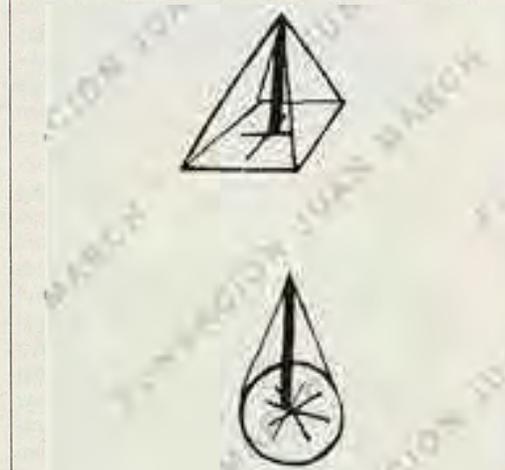
real
causal
real y causal juntamente



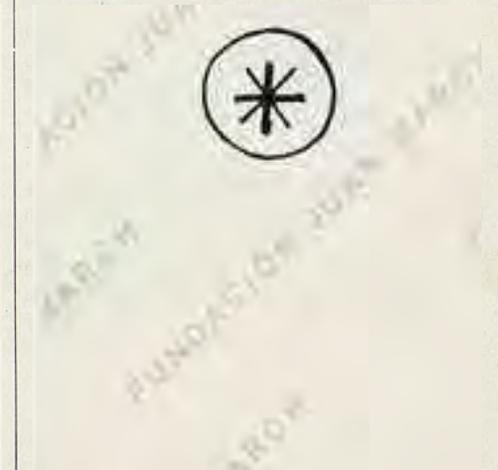
cubo
primera tensión, en la dimensión izquierda-derecha.
segunda tensión, en la dimensión arriba-abajo.
tercera tensión, en la dimensión detrás-delante.
símbolo causal.
(la diagonal es aparente).



pirámide o cono



esfera

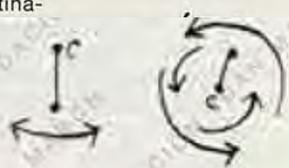


tensiones de las formas primarias (su contenido)

en cuanto al círculo, la interrogante de lo casual es especialmente fácil de responder. el círculo depende de la formación de un centro. su historia se inicia a partir del punto. este punto irradia hacia todos lados y se mueve, pues, hacia todos lados.



puede decirse que un péndulo comienza a oscilar y que la fuerza de gravedad cesa repentinamente, pasando a sustituirla la fuerza centrífuga.



puede decirse también que una línea halla su centro



y que gira en torno al mismo



es esencial, en todo caso, que los conceptos arriba-abajo, izquierda-derecha, y en la esfera, además, delante-detrás, pasan marcadamente a último plano, lo que halla su efectiva expresión en el péndulo de oscilación libre (1)



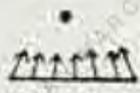
¿qué es esto?
un triángulo.



se forma en virtud de que un punto penetró en una relación tensional hacia una línea y, siguiendo el mandato de su eros, consumó esa relación.



o que, al contrario, una línea tendía hacia un punto y, conforme a ello, fue avanzando.



en caso de reciprocidad, puede suponerse, incluso, que la línea se transforma.



con lo cual el triángulo adquiere la forma de un sector circular.



si un punto tiende hacia una línea, elige en primer lugar el camino más corto a ella, el camino de la plomada.



pero con ello el punto no ha logrado todavía enteramente la unión con la línea, sino tan sólo la unión con un punto perteneciente a ella.



el punto trata, pues, de ampliar la unión y elige dos de los puntos más próximos, a la izquierda o derecha, y sigue de igual modo hasta haber cubierto toda la línea.



¿qué es esto?
un rectángulo
(cuadrángulo, cuadrado).



¿cómo se formó?
¿cuál es su «causal»?
(¿cuál es su eros?).
¿qué tensiones lo motivan? ¿cuál es su contenido?

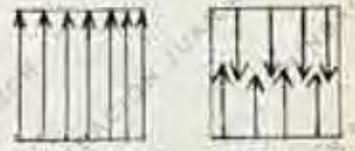


elemento primario:
punto

se formó porque una línea (formada antes, a su vez, por razón de que un punto consumó su relación tensional hacia otro punto) entró en relación tensional hacia una línea paralela y realizó lo mismo.



¿no puede luego reconocerse ya qué línea fue la que avanzó, si la superior o la inferior?



la relación tensional fue, pues, recíproca.



este rectángulo pudo formarse además en virtud de que sus dos límites verticales entraron en una recíproca relación tensional.



el espíritu en la república de weimar

el kaiser guillermo II alabó « el fomento de los ideales » . . . « como la suprema tarea de cultura ». lo que por debajo de esos ideales de cuño imperial prusiano, sacaba arte de la realidad, fue a parar al « vertedero de aguas »; era un arte apátrida y de vertedero. aquellas palabras del kaiser se dijeron con motivo de la inauguración, en 1901, de la avenida de la victoria, monumento de estremecedora pobreza de espíritu.

el mismo año, la colonia del « jugendstil » (estilo modernista) de darmstadt presentó un arte de aire patricio con tímido aspecto social, que pretendía crear un nuevo estilo de vida; y henry van de velde construyó en hagen el museo folkwang, un paso más en la penetración en el mundo industrial, en el cual la vacía idealidad del « lohengrin-kaiser » empezó a resultar cada vez más falsa. lo que había sido condenado como arte de vertedero, el pathos social de los liebermann, kollwitz, gerhart hauptmann, wedekind y sternheim, recibió honores tras la revolución alemana de 1918. se reconocía en él la exigencia ética y el arranque artístico de una cultura social. pero la joven vanguardia literaria reclamaba transformaciones más profundas.

los « camaradas de la humanidad », como se llamaban a sí mismos los activistas del expresionismo, se consideraron los abanderados de una segunda revolución, la social, que aspiraba a crear nada menos que el « hombre nuevo ». « ¡el hombre es bueno! », título de un libro de leonhard frank, constituía su ingenuo y poético evangelio. sólo tras el desencanto sufrido por el pathos revolucionario con la experiencia terrorista de la dictadura soviética en rusia, se condensó en pura forma artística el ímpetu humanitario del expresionismo en los talleres de kirchner, nolde, beckmann, meidner, heckel, lehbruck, barlach, kokoschka, y de corinth en su época tardía. en la literatura, esa forma artística se manifestó en traktl y en la obra temprana de edschmid y benn.

por encima del efímero activismo del movimiento « joh, hombre! », se había ido tendiendo en la literatura, apenas rozada por la guerra y la revolución, un hilo de nobleza estética de raigambre tradicional. stefan george regía su orden poético en la visión de un « nuevo reich », que ni bismarck ni más tarde hitler reconocieron como llevado a la realidad. rilke y hofmannsthal tenían su sede en las alturas del lenguaje, sin buscar decididamente la comunidad ni la sociedad. thomas mann se había desligado de la irónica reserva de lo « apolítico », de la funesta abstinencia del

burgués culto, y declaraba en honor de la república de 1925 que ésta mantenía el término medio « entre el aislamiento estético y el indigno hundimiento del individuo en lo comunal; entre mística y ética; intimidad y estatalidad ». su hermano heinrich mann, liberal de izquierda, que desenmascaró de la manera más cruda el espíritu alemán de sumisión, esperaba de la república la posibilidad de reconciliar espíritu y poder, política y cultura, que desde la revolución francesa habían estado enfrentados en alemania. sólo que la república, si ciertamente tenía forma estatal, no había ganado el poder. su primer presidente, friedrich ebert, que en la asamblea general de weimar, en 1919, había invocado al humanismo clásico como su padrino de bautismo, falleció ya a principios del año 1925, perseguido a muerte por la reacción nacionalista.

más del 48% de los alemanes votaron como sucesor suyo al mariscal von hindenburg, que a la sazón contaba 77 años. él era quien tenía que « salvar de la discordia » bajo cuyo aspecto se aparecía a la opinión pública alemana una democracia parlamentaria cargada con la hipoteca de la derrota. el « sentimiento alemán » se mostró, como escribe theodor wolff, incompatible con el buen juicio.

la república era escueto presente, tarea política detallista de una alemania en renovación, cuyo sueño imperial se había disipado. pero le faltaron jefes con poderoso sentido de la realidad que, como ebert, rathenau y stresemann, fueran capaces de hacer política, de acuerdo con las palabras de max weber, a la manera de « un fuerte y potente trabajo de barrena sobre duras tablas, con pasión y mirada experta ». en el reichstag hubo talentos políticos, como breitscheid, schumacher y mierendorf. pero lo que más le faltó a la república fue la incorporación de los jóvenes elites intelectuales, que se orientaban con preferencia hacia el resplandor del inerte pretérito o hacia el brillo de inciertas visiones futuras. el estado creó nuevas universidades en hamburgo y colonia. la reforma de la escuela y de la formación del profesorado, tal como la practicó el ministro prusiano de instrucción c. h. becker, sirvió — como el fomento de las bibliotecas y de las universidades populares por los municipios alemanes — al objeto de formar ciudadanos responsables. la ciencia alemana vivió su punto de apogeo. nombres como los de einstein, planck, born, heisenberg, hahn, bergius, uexküll, warburg, fischer . . . avalaron con su obra al espíritu investigador alemán. en las ciencias del

espíritu brillaron nombres como weber, scheler, husserl, heidegger, meinecke, onken, ritter, spranger, litt, mannheim, vossler, radbruch, buber y karl barth. pero la univversidad en conjunto continuó siendo antirrepublicana. los eminentes especialistas en derecho político smend y carl schmitt eran declarados enemigos de la democracia parlamentaria. el publicista conservador edgar jung la anatomizó sin embages como « el poderío de los mediocres », y a causa de ello fue asesinado por sus correligionarios cuando la revuelta de röhm en 1934.

ya en 1931, más de la mitad de los estudiantes alemanes estaba contaminada por el nacional-socialismo y según el consejo del filósofo de la decadencia, oswald spengler: « educarse como materia de grandes líderes, con orgullosa renuncia, dispuestos al sacrificio de la propia persona . . . »

la tendencia de la minoría intelectual hacia la derecha pudo ser al principio una contrarreacción ante la insensata difamación del pueblo alemán contenida en el tratado de versalles. ahora, aquella tendencia derechista fue incrementada por la inhumana ideología de la « camaradería de frente », y en el anti-semitismo de torpes profetas discriminadores, como h. st. chamberlain, günter y schulze-naumburg, permitió que se la presentara en calidad de burro de carga al hombre « de raza ajena ». « la corriente de la educación moderna va de la humanidad, a través de la nacionalidad, hasta la bestialidad »: así había descrito admonitoriamente grillparzer, en medio del esplendor de los imperios, la apostasía del espíritu que renuncia a sí mismo, su perversión en la ideología. con crudeza todavía mayor había criticado nietzsche aquel retardo de la conciencia, que era oposición en cuanto pesimismo cultural y que, en cuanto nihilismo, había de provocar la barbarie. ahora era precisamente nietzsche el falsamente invocado profeta de la violencia en vía de plasmación política. los asesinatos políticos de rosa luxemburg, karl liebnecht, kurt eisner, gustav landauer y walter rathenau fueron la declaración de guerra de la « bestia rubia » a la razón práctica institucionalizada. cuando estudiantes alemanes arrojaban al fuego en 1933 los libros de marx, kautsky, freud, heinrich mann, erich kästner y otros, ello constituyó el auto de fé de los derechos del hombre en alemania.

es cosa palmaria que la caída en la falta de espíritu halló su más activo precursor en el turbio y descaminado idealismo de la juventud intelectual. el « malestar dentro del campo de la cultura » (freud) se debió al no dominado

presente; no dominado por no comprendido. se sentía frío en medio de los aparatos sociales de una existencia tecnificada y se deseaba la « comunidad » de muchas y nebulosas maneras, que ofrecían las asociaciones masculinas reaccionarias. el nacionalismo pasó a ser sucedáneo de la religión en la capacidad de creencia de las juventudes.

en la izquierda, el radicalismo se había organizado en un partido comunista dirigido desde moscú, partido que, bajo su dictadura, predicaba el pseudocientífico credo de un paraíso económico, habiendo renunciado por entero a la auto-reflexión marxista. la ocasión de crear en alemania un socialismo revolucionario decayó decisivamente con el asesinato de su máxima teorizante, rosa luxemburg. entre los intelectuales adictos se contaban, no obstante, una personalidad impregnada de lírico patetismo, como lo fue johannes r. becher, un criptoanarquista mortificado por el ascetismo, como bertolt brecht, una apasionada moralista, como anna seghers, y un utopista romántico, como ernst bloch . . . , sin que ninguno de ellos pudiera ejercer un influjo movilizador sobre la rigidez doctrinaria del partido. la verdadera oposición de izquierda de la república fue de publicistas y se agrupó en torno a la revista « die weltbühne » (el escenario del mundo) de carl von ossietzky.

el único intento de fundar « comunidad popular » sobre el suelo de la república fue el « servicio libre de trabajo », creado, entre otras personas, por eugen rosenstock, adolf reichwein, hans dehmel, horst von einsiedel, el conde james von moltke, el conde peter york y carl dietrich von trohta, con el patrocinio de heinrich brüning. rosenstock tuvo que emigrar en 1933. los condes moltke y york, y adolf reichwein fueron ahorcados en 1944 como miembros principales del « círculo de kreisau ».

tampoco las fuerzas avanzadas que preconizaban una renovación espiritual del socialismo democrático lograron, a la postre, éxito alguno. los « socialistas religiosos », como tillich y heimann, que en vez de la vacía fórmula de la « sociedad sin clases » delineaba la imagen de una « sociedad plena de sentido », no obtuvieron influjo sobre las masas. y el « círculo de hofgeismar » de jóvenes socialistas, cuyas cabezas eran mierendorff, haubach, reichwein y osterroth, fracasó ante la « máquina del partido ».

en 1930, como muy tarde, el « espíritu de weimar », bajo cuyo signo debía fundarse una nueva solidaridad nacional y social, fue abandonado por su « pueblo de poetas y

pensadores ». la enemistad hacia el estado se había organizado en las federaciones combativas de derecha e izquierda.

el « stahlhelm » (« casco de acero ») del nacionalismo alemán, los « sturmabteilungen » (grupos de asalto) nacional-socialistas y la comunista « rotfrontkämpferbund » (liga de combatientes de frente rojo) se hallaban dispuestos a derribar violentamente a la república. la « federación de la bandera del reich, negro, rojo y oro », fundada por los partidos democráticos para su alianza defensiva, libró una difícil pelea en dos frentes. cuando en 1933 la guerra civil se hallaba al orden del día, la minoría democrática obedeció su conciencia de juridicidad política, y capituló sin lucha.

pese al lento proceso de socavamiento político de la república, durante largo tiempo no se hizo perceptible efecto negativo alguno sobre su vida cultural. los « dorados años veinte » se contaron entre los más libres y creadoras épocas de la cultura alemana. berlín pasó a ser la metrópoli teatral de europa. directores dramáticos como reinhardt, jessner, fehling, piscator, gründgens; directores de orquesta como walter, klemperer, kleiber y furtwängler actuaban en los teatros y salas de la capital del reich. las grandes obras de la tradición alcanzaron espléndidas realizaciones y ejecuciones. junto a richard strauss y hans pfitzner, surgieron jóvenes compositores en trance de creación experimental, como schönberg, busoni, hindemith, berg, krenek. en los escenarios, al lado de gerhart hauptmann, georg kaiser y carl sternheim, se evidenciaron jóvenes talentos como carl zuckmayer y bertolt brecht.

obras literarias que hicieron época, cuales fueron « el hombre sin cualidades » de robert musil, « berlín, alexanderplatz » de alfred döblin, y las novelas póstumas de franz kafka « el proceso » y « el castillo », ofrecieron, no obstante a sus contemporáneos un pronóstico de signo escéptico. pero el « mito de la sangre y el suelo » de los oscurantistas — que con ludwig klages malentendían « el espíritu como antagonista del alma » — no había ocupado todavía el « espacio espiritual de la nación ». thomas mann preguntaba en su « alocución alemana » de 1930: « la imagen maravillosa de una íntegra y primitiva probidad, limpia de sangre, sencilla de corazón y entendimiento, con taconazos, de ojiazul obediencia, toda esta perfecta simplicidad nacional ¿puede llegar aún a realidad en un pueblo viejo, maduro, con larga experiencia y altamente menesteroso, y después, también, de

diez mil destierros y ejecuciones depuradoras? »

parecía imposible de imaginar. todavía no imperaba y actuaba el « espíritu buscador de la síntesis », según el conjuro de hofmannsthal, en el « espacio espiritual de la nación », bajo la ley del « valor y honra de la lengua alemana » y en la esperanza de que « permaneciera incólume, aunque escondido, el sector centro de la nación . . . » aquel « espacio espiritual de la nación » era un templo sin feligreses. no le faltaba hermosura ni nobleza, pero sí presencia de ánimo. tanto más significativas suenan, mirando hacia atrás, las recapituladoras frases críticas de karl jaspers: « la situación espiritual de la época » (1931): « pero, en cuanto a la originalidad, ningún otro arte puede, quizás, competir hoy día con la arquitectura ». jaspers fundamentaba esa afirmación, que hoy todavía produce, sin duda, efecto de sorpresa: « en medio de la fea mascarada de las construcciones europeas, se desarrollan desde decenios — en los edificios públicos, en el urbanismo, en las máquinas y medios de comunicación, en las viviendas y jardines — una visibilidad y sensibilidad ante el ambiente no limitadas sólo a una negativa sencillez, sino positivamente satisfactorias; su creación no se aparece como algo con caracteres de moda y pura actualidad, sino como acontecimiento del siglo. »

una activa historia de cincuenta años da fe del hecho de que la unión creadora de arte y técnica, impulsada por hombres como muthesius, peter behrens y, sobre todo, walter gropius, haya sido, en efecto, « acontecimiento del siglo ». la imaginación artística y social, científica y técnica de ese movimiento cultural — así merece ser llamado — puso ejemplos de moderna configuración del mundo en torno, y hasta de dominio del mundo mismo, que mostraron las posibilidades positivas de una cultura de masas bajo las condiciones propias de la sociedad industrial. junto a esas posibilidades aparecieron los nuevos medios artístico-técnicos (radio y cine) que se hallaban en situación de crear sus propias formas de arte para un público masivo y que presentaron como fenómeno superable la extrañeza a la educación, de los más anchos estratos sociales. pero la sociedad para la cual proyectaba y construía la arquitectura moderna, experimentó un aplazamiento en 1933. el cine entró pronto en la peligrosa ruta de la fabricación dirigida, y sin sentido real, y de la propaganda nacionalista. el primero en darse cuenta de la esencial importancia de la radio fue goebbels, ministro de propaganda de hitler.

la república, inseguramente cimentada, y no comprendida ni amada por los ciudadanos, no pudo hacer frente a las cargas que imponía la crisis económica mundial de 1930. el desempleo masivo corrompió al hombre de la calle y lo convirtió en partidario de la violencia. la gran industria de alemania se puso abiertamente de parte del « movimiento » reaccionario del demagogo adolf hitler. el 30 de enero de 1933, hindenburg le nombró canciller del reich. el « espíritu de weimar » había muerto. la bolsa internacional reaccionó al nombramiento de hitler con una gozosa alza de los valores alemanes. los mejores, en el mundo del espíritu alemán, salieron para el exilio o a la « emigración interna ».

heinz winfried sabais

cronología

1915 walter gropius, junto con hermann obrist y august endell, es propuesto por henry van de velde, como sucesor en la dirección de la escuela de oficios artísticos de weimar, fundada el año 1909.

1919 marzo. se confirma a walter gropius como director. la escuela superior y granducal de artes plásticas y la escuela granducal de oficios artísticos son fundidas en una sola institución bajo el nombre de « bauhaus estatal de weimar ».

en abril aparece el manifiesto de la bauhaus. 1 de junio, primera sesión del consejo de maestros, con feininger, itten, marcks y otros.

1920 febrero. primer ataque del partido populista en la dieta de turingia.

octubre. 78 estudiantes masculinos y 59 femeninos.

1921 enero. se aprueban los estatutos: maestros, oficiales, aprendices.

el gobierno acuerda la reorganización de la escuela superior. hasta 1923, theo van doesburg vive principalmente en weimar. conferencias sobre « de stijl ». obras en forma de album, « nuevo arte gráfico en europa ».

1922 enero. emblema oficial, el « perfil », proyectado por oskar schlemmer.

en septiembre, « comunidad internacional de trabajo creador constructivista » (encuentro con dada) en weimar, bajo la dirección de theo van doesburg. participantes, entre otros, el lissitzky, moholy-nagy, richter, graeff.

1923 17 de febrero. presentación de « juego lunar » de lothar schreyer.

marzo. marcha itten. se llama para maestro a moholy-nagy.

16 de marzo. interpelación contra la bauhaus en la dieta de turingia.

15 a 19 de agosto. semana de la bauhaus: conciertos, conferencias, representaciones teatrales, exposición de la bauhaus hasta el 30 de septiembre con obras de los maestros. trabajos hechos en las clases y talleres, y de arquitectura internacional. primera gran publicación, « bauhaus estatal de weimar, 1919–1923 » en la editorial albert langen, múnich.

1924 febrero. elecciones en turingia. relevo de los socialdemócratas por un gobierno burgués.

abril. aparece el « folleto amarillo », grosero panfleto de un maestro artesano.

mayo. aparece un folleto con opiniones de prensa favorables. 1 de junio. el consejero gubernamental de arquitectura, dr. nonn, inicia sus luego continuados ataques en « die hilfe » (la ayuda) de berlin.

septiembre. aviso de despido a todos los maestros de la bauhaus para el 1 de abril de 1925.

octubre. gropius funda el « círculo de amigos de la bauhaus ».

noviembre. la empresa de producción de la bauhaus se transforma en una sociedad limitada. el presupuesto se reduce de 146.000 a 50.000 marcos.

26 de diciembre. la bauhaus se disuelve por propio acuerdo. declaración pública de todos los maestros y la mayoría de los estudiantes. semestre de verano. quedan 16 maestros (con personal auxiliar de enseñanza), 89 estudiantes, y 28 en situación de licencia.

1925 además de dessau, frankfurt gestiona especialmente la incorporación de la bauhaus. 24 de marzo. el consejo municipal de dessau, bajo la presidencia del burgomaestre fritz hesse acuerda hacerse cargo enteramente de la bauhaus, contra los votos emitidos por los partidos de derecha.

22 de junio. autorización, por unanimidad, del proyecto de edificio de la bauhaus.

aparece el primero de los libros de la serie editada por la bauhaus: walter gropius, « arquitectura internacional ». son nombrados maestros albers, bayer, breuer, scheper, schmidt y stözl.

octubre. « desde ahora, la bauhaus lo escribe todo con minúscula ».

se constituye la asociación ciudadana para combatir a la bauhaus.

15 de noviembre. fiesta de final de construcción de la armadura del edificio destinado a maestros.

semestre de invierno: 63 estudiantes.

1926 la bauhaus es reconocida como « hochschule für gestaltung » (escuela superior de configuración – o diseño).

se nombra profesores a los maestros.

21 de marzo. fiesta de la construcción del edificio de la bauhaus, « fiesta blanca ».

aparece la revista bauhaus (duró hasta 1931).

4 a 5 de diciembre. inauguración del edificio de la bauhaus.

subvención estatal a la bauhaus (100.000 marcos). 83 estudiantes.

1927 1 de abril. llamamiento de hannes meyer para dirigir la sección de arquitectura. mayo. polémica en los periódicos, que son condenados por calumnia.

4 de diciembre. fiesta de las formulaciones definitorias en la bauhaus.

1928 enero. los estudiantes exigen directivas más marcadamente pedagógicas.

3 de febrero. gropius presenta su dimisión. bayer, breuer y moholy-nagy abandonan la bauhaus.

1 de abril. hannes meyer es nombrado director de la bauhaus. introducción de nuevas materias y talleres (fotografía, escultura, psicología, etc.).

el « círculo de amigos de la bauhaus » cuenta con 460 miembros.

166 estudiantes (de ellos, 37 extranjeros).

1929 9 de febrero. « fiesta del metal ».

24 de mayo. en el consejo municipal, el burgomaestre hesse logra fijar en 5 años la prórroga de los contratos de los maestros.

32.000 marcos de ingresos por licencias de producción industrial.

170 estudiantes (119 masculinos, 51 femeninos).

1930 aumento de los ingresos por licencias, especialmente de papeles pintados bauhaus para decoración de interiores.

verano. a causa de la actitud de un grupo de estudiantes de orientación comunista, a los que apoya hannes meyer, éste es intimado a dimitir por el primer burgomaestre.

hannes meyer marcha a moscú con 12 estudiantes.

por la mediación de walter gropius, se llama para la dirección a ludwig mies van de rohe. comienza su actividad en el semestre de invierno.

1931 julio. modificación del plan de estudios, fusión de los talleres y la sección de arquitectura en construcción y montaje, publicidad, fotografía y tejido.

noviembre. en las nuevas elecciones de representantes municipales, los nacional-socialistas pasan a ser la fracción más numerosa.

1932 el burgomaestre hesse trata de asegurar la continuidad de la bauhaus en dessau mediante la reducción de la subvención de la ciudad a 50.000 marcos. sin embargo, el consejo municipal acuerda la disolución de la bauhaus. mies van der rohe intenta continuarla en berlín como institución privada.

octubre. instalación de la « bauhaus berlín » en una antigua fábrica de material telefónico en la birkbuschstrasse (distrito de steglitz). comienzan las clases. semestre de verano, 168 estudiantes (33 extranjeros).

1933 11 de abril. a petición de la procuraduría estatal de dessau, se efectúa un registro del edificio de la bauhaus y son detenidos 32 estudiantes por el espacio de uno a dos días. se pide la clausura temporal.

el 20 de julio, al comienzo del semestre de verano, mies van der rohe disuelve la bauhaus con el consenso del profesorado, por no poder avenirse a las condiciones de la « gestapo ».

10 de agosto. hoja informativa a los estudiantes, sobre la disolución de la bauhaus.



estudiante
maestro
director
con licencia
sin docencia



**maestros y profesores
de la bauhaus**
(de izquierda a derecha)

walter gropius
johannes itten
lyonel feininger



gerhard marcks
georg muche
gertrud grunow



lothar schreyer
adolf meyer
oskar schlemmer



paul klee
wassily kandinsky
laszlo moholy-nagy



**maestros y profesores
de la bauhaus**
(de izquierda a derecha)

marcel breuer
herbert bayer
josef albers



hinnerk scheper
gunta stölzl
joost schmidt

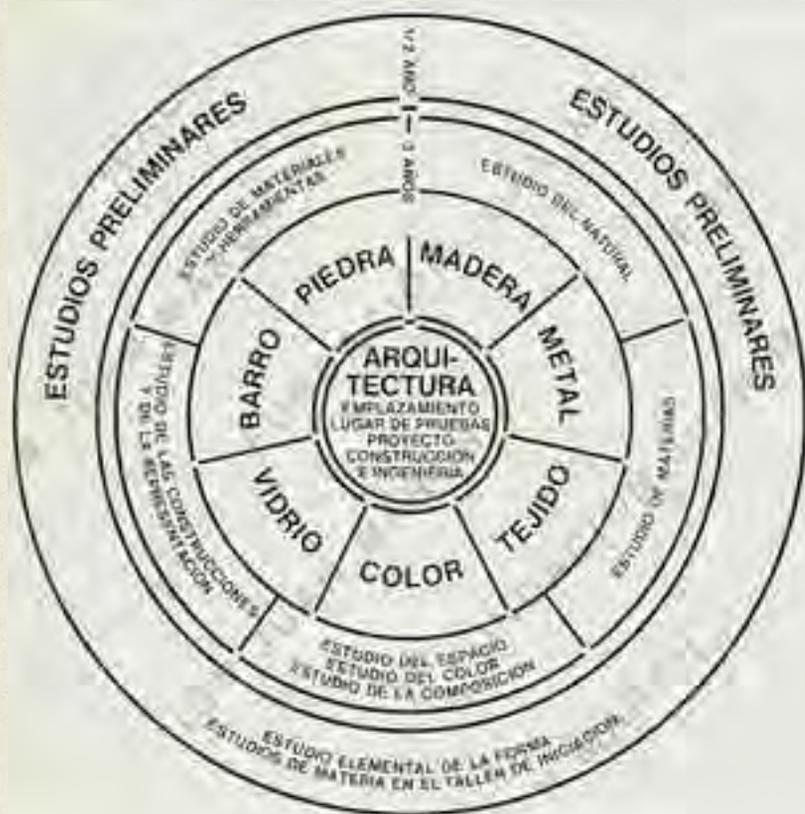


hannes meyer
ludwig hilberseimer
alfred arndt



ludwig mies van der rohe
lily reich
walter peterhans

representación esquemática
del método de estudios en la bauhaus



curso preliminar y enseñanza

página	35	itten
	40	moholy-nagy
	43	albers
	48	kandinsky dibujo analítico seminario sobre colores
	52	schlemmer dibujo de desnudo el hombre teoría de la escena
	56	hirschfeld-mack
	59	klee teoría de la forma
	65	schmidt clase de escritura teoría de la forma (sección de publicidad)

el curso preliminar en weimar y dessau

« idea y experiencia no se encontrarán jamás a mitad de camino; sólo pueden unirse por medio del arte y la acción. » goethe a schopenhauer, 1816.

el «vorkurs» (curso preliminar), también llamada enseñanza preliminar o clase básica, era la «condición imprescindible para el ulterior trabajo de la bauhaus y, por tanto, obligatoria para todo el que ingresaba en ella»¹, lo mismo si se pensaba ser ebanista, arquitecto o pintor, indiferentemente del grado de formación que se hubiese alcanzado ya en otro sitio. es claro que no podía tratarse de una enseñanza de artesanía, como al principio quiso gropius, sino de una enseñanza general de la configuración.

josef albers, que más tarde sería maestro en el curso preliminar, volvió a comenzar « desde abajo », en 1920, cuando ya llevaba siete años de estudios de pintura, y hubo de aprobar la clase básica regida por itten.

con las ideas de dicha clase preliminar coincide, para bien o para mal, toda la pedagogía de la bauhaus. las dudas dentro de la misma bauhaus acerca de la importancia de aquella enseñanza coinciden cronológicamente con el fin de la institución toda. ¡pero la propia idea del «vorkurs» sobrevivió! ésta se introdujo en las clases de arte de los institutos de enseñanza media, en las academias de arte y hasta en las escuelas superiores técnicas. con itten llegó a suiza, con gropius, albers, moholy-nagy, peterhans y maestros alemanes invitados (como kurt kranz), a norteamérica. en inglaterra, e incluso en el japon, se aprecian ramificaciones. una excepción la constituyen en orgulloso estancamiento, las academias de francia, italia y españa.

a johannes itten corresponde el mérito de haber introducido el curso preliminar, como pieza capital, en la pedagogía. partiendo de la teoría de los colores y las formas, de su maestro hölzl, itten desarrolló una «teoría general del contraste» como base de expresión creadora. enteramente moderna resultaba su «teoría de los materiales y la textura»: maderas sin pulir y virutas, viruta de acero, alambres, cuerdas, madera pulida y lana de oveja, vidrio y papeles de estaño, rejas y entretejidos de toda clase...² eran manipulados, estudiados, combinados. resultaban incitantes composiciones, no muy diferentes de los «collages» de schwitter. pero en el juego había método. análisis sinestésicos, acrecentados por gertrud grunow, colaboradora de itten, series de experiencias visuales

y táctiles, condujeron a la creación de una nueva sensibilidad.

este tipo de enseñanza figura en la tradición del romanticismo. primero entre los «maestros del vorkurs» era el maestro que aparece en «lehrlinge von saïs» (aprendices de saïs) de novalis (1799)³. tras novalis surge rousseau, que hace que su emilio (de progenie noble) aprenda la práctica de un oficio: «si en vez de tener a un muchacho trabajando sin cesar sobre los libros, le hago ocuparse en un taller, sus manos laboran entonces en provecho de su espíritu; será un filósofo, aunque él se tenga sólo por un artesano.»⁴

la teoría de los colores, de itten, a través de hölzl, se remonta a goethe, runge, schopenhauer. tiene pleno sentido situar el «vorkurs» en una fase romántica de la bauhaus, y si itten prefiere llamar, en cambio, a esa fase la «universal», también resulta exacto, pues propender a lo universal es precisamente lo romántico.

no faltan eslabones de unión. froebel, ya hacia 1825, hacía que los niños de su «kindergarten» jugasen exclusivamente con esferas, cilindros, conos y cubos, porque el místico, eso era él, pretendía implantar tempranamente la «noción de la unidad divina» en lo que los psicólogos de la forma habrían de llamar más tarde la «buena forma». el parecido mundo ideal de pestalozzi es reducido a sistema por herbart, para luego emerger en, por ejemplo, la teoría del s.r. (stimulus-response) de e. l. thorndike, en cuya práctica se incluye la ejecución de círculos y escalas cromáticas. existía ya la escuela de jugar y aprender de montessori. su filosofía le llega con «learning by doing» de john dewey.

pero la más importante figura en el ancestro de la idea del «vorkurs» fue franz cizek, descubridor del «arte infantil». su clase de pintura para niños había sido introducida ya en 1900 en la escuela de oficios artísticos de weimar y alcanzado fama mundial con mucha anterioridad a la fundación de la bauhaus. las exposiciones realizadas por dicha clase hicieron sensación en londres (1908), en dresde (1912), en colonia (1914), y en los estados unidos poco después de la primera guerra mundial. ya en 1913 se habían fundado en méxico, por alfredo ramos martiny, las «escuelas de arte al aire libre», según el método cizek. todo esto, y más, constituía una realidad que merece ser señalada a efectos de contemplar la bauhaus, no como fenómeno aislado, sino «como punto culminante de un proceso muy complejo y con múltiples ramificaciones».⁵

itten, que comenzó como maestro de escuela nacional, sabía, seguramente, de ello y, con toda certeza, de la obra de cizek; en 1916, después de terminados sus estudios de pintura, itten había fundado en viena una escuela de arte, de su propiedad. ello coincidía, pues, con la época de máximo prestigio de la escuela vienesa de cizek. a catorce de los alumnos de este último en viena, los llevó itten consigo a weimar en 1919. ellos constituyeron allí el núcleo de la clase fundamental, cuyos rasgos principales se habían plasmado, sin dudarlos, con cizek. cosa nueva y revolucionaria era que cizek se negaba a introducir correcciones en los trabajos de sus alumnos; itten adoptó enseguida este modo de proceder. (sin embargo, ya en sus tiempos de maestro de escuela era lo suficientemente avanzado como para no corregir jamás faltas en los trabajos escolares de composición.) al igual que itten, cizek no sólo dejaba ya pintar espontáneamente, sino que hacía realizar «collages» de papel y trabajos en barro, madera, yeso y metal. es cierto que, a diferencia de itten y mazdanzan, aquél no iniciaba las clases con ejercicios respiratorios y oscilatorios, pero a efectos de «armonización» hacía tocar discos, a cuyo són marcaban los niños el compás.

en la primavera de 1923, gropius declaró que no le era posible seguir sustentando los métodos de enseñanza de itten, y éste, sin más argumentos, abandonó la bauhaus. esos métodos, basados en la espontaneidad y la expresión los llevó itten consigo a berlin, a krefeld, a zúrich. por lo demás, el método volvía al punto de donde había venido: a la enseñanza artística infantil. a ehrhardt, por ejemplo, en su «teoría de la configuración» (weimar, 1932) traspasa decididamente el «vorkurs» a la escuela, desde el primer al último año.

Cómo vino a su acabamiento la era de itten, es algo no enteramente esclarecido. los ribetes de concepciones ideológicas del lejano oriente no pudieron ser tan decisivos, pues eran cosa que flotaba por todas partes en el ambiente. la «metafísica» de itten y sus a menudo audaces formulaciones fueron aun más lejos en malewitsch, y éste, sin embargo, recibió en 1927 su carnet de la bauhaus.

¹ plan de enseñanza, 1925 (cf. wingler, hans m.: «das bauhaus», 1962, p. 119. ² j. itten, «mein vorkurs im bauhaus» (mi vorkurs en la bauhaus), 1953, p. 47 y s. ³ cf. o. stelzer, «die vorgeschichte der abstrakten kunst» (la prehistoria del arte abstracto), 1963, p. 31 y ss. ⁴ j. rousseau, «emile», reklam, leipzig, p. 283. cf. b. wessels, «die werkerziehung» (la educación en el trabajo de taller), 1967, p. 12 y s. ⁵ wingler, op. cit., p. 11.

caso parecido es mondrian, cuya lectura favorita era la teosofía oriental. brancusi era un místico y, lo mismo que itten leía a lao-tse, él lo hacía con los escritos del monje tibetano milarepa (siglo II), ilustrado por braque. schlemmer y mucho simpatizaban con tales ideas. kandinsky no estuvo exento del influjo de rudolf steiner. pero gropius, desde la concepción de los artesanos de la « bauhütte », o sea la asociación estatal y extra-gremial de los canteros de la edad media que trabajaban en la construcción de templos — concepción sostenida al principio por el fundador de la bauhaus, sobre todo en virtud de razones tácticas —, había evolucionado públicamente a su idea inicial del « arte y técnica como nueva unidad ». ⁶ la enseñanza individual de itten, basada en la intuición, no podía satisfacerle. ya antes de un año había exigido itten que se decidiera el propósito: o trabajo individual o contacto con la industria. gropius decidió, itten se fue. las controversias proseguieron: feiningner no se declaró nunca solidario de la « nueva unidad ». mucho escribía en 1926: « arte y técnica no son una nueva unidad; siguen siendo esencialmente distintas en su valor de creación. » ⁷ y es verdad que en esos años la técnica creó por sí misma formas que a los miembros de la bauhaus, fieles del cuadrado, habían de contrariarles profundamente, como, por ejemplo, la de la línea aerodinámica o forma lineal de flujo o corriente.

pero entretanto había aparecido un ardoroso defensor de la nueva unidad: laszlo moholy-nagy. junto con josef albers, pasa a ser maestro del « vorkurs ». el primero se encarga de la enseñanza de la forma; el segundo, de la enseñanza de « trabajo ». estas denominaciones son arbitrarias. también moholy hacía « trabajar » y experimentar con metal, vidrio, alambre . . . albers, en un principio, se limitó casi exclusivamente al papel, que, doblado, era objeto de experimentación en cuanto a resistencia de tracción y ruptura. de la configuración más « de juego » del curso de itten, resultó investigación tecnológica. ésta, según palabras de albers, « se dirigía a las fuerzas internas y posibilidades prácticas del material, y condujo a una configuración más impersonal, o, dicho en el lenguaje de la especialidad, del « collage » al montaje. ⁸ elemento capital de la enseñanza era la economía: con un mínimo de gasto había que lograr un máximo de eficacia. (« do less in order to get more », dirá más tarde albers en norteamérica.)

corresponde a la economía de todo proyecto « que no sobre nada »; « la activación de los

negativos » (los valores residuales, los intermedios y los minusvalores) son designados por albers como « el único elemento totalmente nuevo, el más importante, con probabilidad, de las actuales intenciones en cuanto a formas ». ⁹ la activación de los negativos llevó a análisis de psicología de la forma, incluidas las ilusiones ópticas.

itten había descubierto en viena el valor del « automatismo creador » y lo había aplicado, incluyendo también el azar como medio de trabajo. y en albers se lee: « si en una forma queda algo sin aprovechar, es que el cálculo no resulta; entonces interviene además el azar, y eso es irresponsable . . . » ¹⁰ más tarde, con la sabiduría de la edad, no hablaría ya de modo tan apodictico. a la pregunta sobre el azar en el arte, respondía que ese azar se le presentaba a él como a cualquiera, pero prefería controlarlo. ¹¹

de la escuela de itten, se han conservado los ejercicios con materias diversas. vidrio y estearina, guata, chinchetas, etc. se estudian con respecto a su « afinidad y contraste ».

en 1928, a comienzos de la era de hannes meyer, se amplía en principio la enseñanza preliminar. joost schmidt da escritura y escultura; schlemmer, dibujo de desnudo; kandinsky y klee dictan sus célebres cursos. se tenía la impresión de que estuviera recobrando prestigio el ámbito « de las musas », pero ello no llegó a cumplirse. en vez de clases libres de pintura previamente convenidas, se introdujeron secciones tan antagónicas como economía de la empresa y psicología. el genio técnico de moholy, sus presentimientos, rayanos en la profecía, de venideras posibilidades técnicas, sus experimentos en el campo de la fotografía y el cine, sus trabajos con materias plásticas, etc., deberían culminar, así pudo creerse por un momento, en una segunda época de la bauhaus. muy al contrario, no obstante, moholy fue considerado como un utopista. su propia esfera de actividad estaba marcada por el espíritu de la técnica, pero no era en sí cosa técnica. lo artísticamente formal era para él lo primario; la concepción estética, el punto de máxima importancia.

la sarcástica negación del « formalismo » por parte de meyer, llevó a la ruptura del puente cuando éste se hallaba todavía en construcción. moholy se despidió de la bauhaus.

albers permaneció hasta el final, apoyado por la soberana actitud de klee y kandinsky — y con él, el « vorkurs » —.

hoy, en una apreciación retrospectiva después de decenios, se plantea de nuevo la interrogante de las diferencias últimas, en

orden a la calidad espiritual, de los protagonistas del « vorkurs », y parece que esas diferencias se equilibran. la actividad tardía de itten muestra con qué fuerza controlaba éste lo emocional. albers, en 1956, declaró la autonomía del arte; hacer de éste un simple medio, es cosa que juzga como un fundamental error. albers contempla al arte sometido a la ley de la eterna transformación, y sólo algo es constante en él: despertar emociones. ¹² moholy, poco antes de morir, dijo a su esposa: « yo no vi en lo emocional nada más que la cuidadosamente mantenida delimitación del individuo con el grupo. hoy lo entiendo mejor. quizás porque fui maestro durante tanto tiempo, ahora veo en lo emocional el gran vínculo de unión. » albers habla de las « a-lógicas posibilidades de la línea recta ». busca lo absoluto. escribe poemas. « una vaca ve la yerba sólo como vegetal comestible. no creo que ella considere el prado como una alfombra . . . pero un poeta mete las narices en la yerba y la ve como un bosque. y esto es para mí la realidad: el mito detrás de los hechos. » ¹³ albers es un romántico, aunque un romántico muy disciplinado.

de las controversias, nunca por entero dirimidas en la bauhaus, no nos hemos librado aún. en las academias de hoy día encontramos la intolerancia de entonces; a los hombres prácticos no les gustan los poetas, y al revés. y no obstante, paul klee dijo ya en 1921: « para el todo no existe lo falso ni lo correcto, sino que vive y se realiza mediante el juego de las fuerzas . . . » y kandinsky elevó a « regla pedagógica » que la juventud debía abandonar el ya rígido ámbito del « o esto, o lo otro » y penetrar en el ámbito, flexible y vivo, del « y » — o sea la conjunción, la unión —. ¹⁴ los cursos preliminares así dirigidos, eran a la vez cursos preliminares hacia lo humano. otto stelzer

⁶ en contraste con la proclama de abril de 1919, en el programa de gropius de 25 de enero de 1916 (wangler, p. 29) no se trata de « arte y artesanía », sino sólo de « comerciante-técnico-fabricante », por un lado, y artista, por otro lado. ⁷ g. mucho en la revista « bauhaus » 1-1-1926. ⁸ albers, junio, 1964, en una carta a george rickey. cf. su « constructivism », nueva york, 1967, p. 46. ⁹ j. albers « schöpferische Erziehung » (educación creadora). cf. wangler, p. 150. ¹⁰ j. albers, op. cit. ¹¹ entrevista en katherine kuh, « the artist's voice », 1960, p. 16. ¹² « arts news », 1956, p. 4. ¹³ katherine kuh, op. cit., p. 11 y ss. ¹⁴ wangler, op. cit., p. 60 y 154.



1



2



3



4

desde un principio, mi enseñanza no se dirigía a ningún objetivo externo especialmente fijado. el hombre mismo, como ser constructible y capaz de desarrollo, me pareció tarea de mis empeños pedagógicos.

desarrollo de los sentidos, aumento de la capacidad de pensar y de la experiencia anímica, relajamiento y educación de los órganos y funciones corporales, son los medios y caminos para el maestro consciente de su responsabilidad como educador.

conocimientos frenológicos, fisonómicos, fisiológicos y psicológicos le permiten penetrar con mayor profundidad en el saber en cuanto a posibilidades, disposiciones, mentalidades, formas de sensibilidad y potencia creadora de los alumnos. cada alumno es en sí un problema de educación. su trabajo será valioso en la medida en que se realiza de manera individual y con originalidad única. comunicar el carácter de leyes generales de los mundos de la forma y el color, y aumentar la fuerza de expresión creativa del alumno, es aquí la finalidad de todo arte educativo. j. itten. «pädagogische fragmente einer formlehre» (fragmentos pedagógicos de una teoría de las formas) en «die form» (la forma), año, V, 1930, p. 141.

los estudios de materiales sirven para ampliar las dotes de observación óptica y táctil. la reproducción, de manera intensiva, de una materia, de su forma característica y con la viva intensidad del modelo mismo, es ya la primera prueba de haber sido verdaderamente penetrado por la experiencia. j. itten, «fragmentos pedagógicos de una teoría de la forma», en «die form», año v, 1930, p. 148.

«vorkurs» de itten

semestre de invierno 1919–20, hasta marzo de 1923. temporalmente, y de forma casi exclusiva desde el verano de 1922, dirigió el «vorkurs» georg muche.

estudios de figura

1 alfred arndt, 1921
ba 986

estudios de claroscuro

2 grete willers, 1921
ba 914

análisis de claroscuro sobre maestros antiguos

3 franz singer (?)
tres estudios sobre «las tentaciones de san antonio» de m. grünewald
ba 1000

estudios de materiales

4 willy dieckmann
relieve, 1922, foto
composición en relieve, con materiales de diferente textura. este modo de composición desarrolla la sensibilidad para apreciar las texturas y sus intensidades ópticas y táctiles.



6



8

«vorkurs» de itten

estudios de materiales

5 m. mirkin

efecto combinado de contraste, contraste de materias, (vidrio, madera, hierro), contraste de las formas expresivas (quebradas, lisas), contraste rítmico. tema de ejercicio para la observación de la semejanza en la expresión con empleo simultáneo de diferentes medios representativos.

maqueta reconstruída por alfred arndt, 1967.

6 nikol wassiljeff

composición, 1922, foto

ejercicio de unión de las formas plásticas y rítmicas más simples.

7 mordekai bronstein

composición, 1921, foto

montaje plástico-espacial con formas rítmicas y generadoras de textura. los efectos formales antogónicos se mantienen en armonía por medio de movimientos diferenciados y en tensión rítmica.

8 margit tery-adler,

trabajo libre, foto



5



7



9

las tareas sobre composiciones de forma abstracta servían para mejorar la ideación y, al propio tiempo, para la elaboración de nuevos medios de trabajo. estos ejercicios de teoría de la forma no eran ejercicios formalistas de estilo, tal como hoy, de manera muy extendida, se les entiende. las tres formas primarias, cuadrado, triángulo, círculo, se caracterizan por las cuatro diferentes direcciones espaciales. el carácter del cuadrado es horizontal y vertical; el del triángulo, diagonal; el del círculo, circular.

estos tres caracteres formales traté de enseñárselos a los estudiantes, en primer lugar, como vivencia. puestos de pie, les hacía seguir con el brazo una línea circular hasta que todo el cuerpo terminaba por entrar en un movimiento de relajada oscilación.

j. itten, « mein vorkurs am bauhaus », « gestaltungs- und formenlehre » (mi « vorkurs » en la « bauhaus ». teoría de la configuración y las formas). otto maier verlag, ravenburg, 1963, p. 81.

« vorkurs » de itten

teoría de la forma

9 else moegelin
composición con cubos, yeso, 1921
reconstruido en 1967

10 friedl dicker, 1919

ba 749

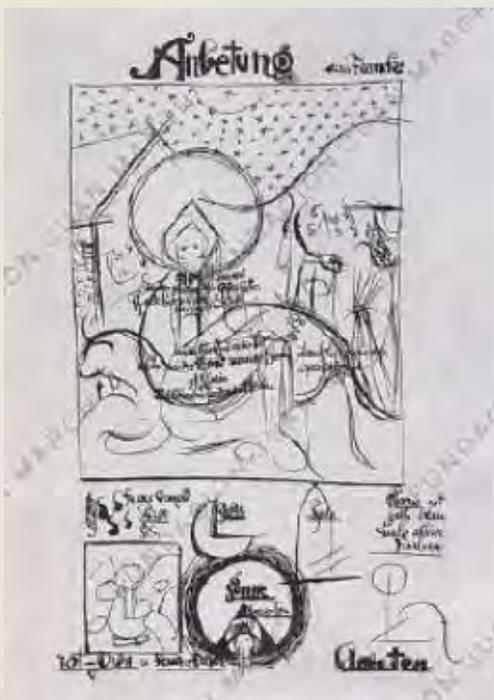
cuando en una composición se emplean dos o tres caracteres formales, éstos pueden aplicarse con igual valor, o acentuar un carácter, mientras que los otros tienen sólo función de acompañamiento. es necesario un buen sentido de la forma para ordenar las diversas fuerzas formales en un conjunto equilibrado.

análisis de la forma en antiguos maestros

11 johannes itten, análisis de la « adoración de los reyes magos » del maestro franke. dos páginas originales de « utopía »; documentos de la realidad, editado por bruno adler, weimar, 1921, anneliese itten, zúrich



10



11



13

en lugar de un círculo, empleamos la esfera, que ya philipp otto runge eligió como la forma más utilizable para la representación del orden cromático. la esfera es una forma elemental, simétrica en todos los sentidos y la más apropiada para representar las específicas y múltiples cualidades del mundo del color. permite la representación de la ley de los complementarios, la fácil apreciación de todas las relaciones fundamentales de los colores entre si, así como con el negro y el blanco. si suponemos la esfera cromática como un cuerpo transparente en el que cada punto tiene un color determinado, nos será posible ordenar todos los colores imaginables. cada punto de la esfera puede ser determinado por su meridiano y paralelo correspondientes. para una clara representación del orden cromático deben bastarnos seis paralelos y doce meridianos.

j. itten: « die farbkugel » (la esfera cromática) de « kunst der farbe » (arte del color), otto maier verlag, ravenburg, 1961, p. 114.



14

«vorkurs» de itten

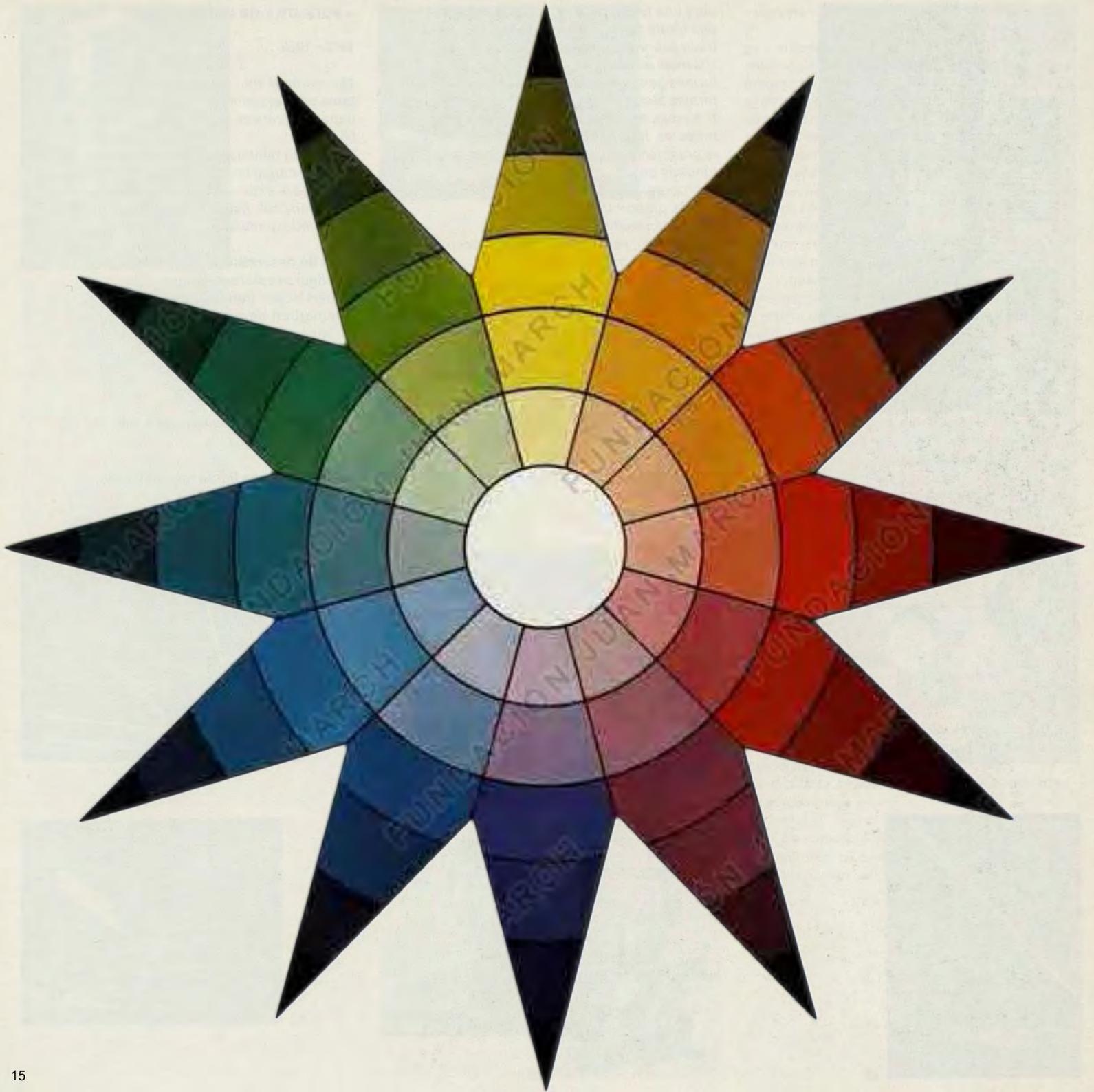
estudios de ritmo
12 werner graeff, 1920
 ba 744
13 alfred arndt, 1921
 ba 1015

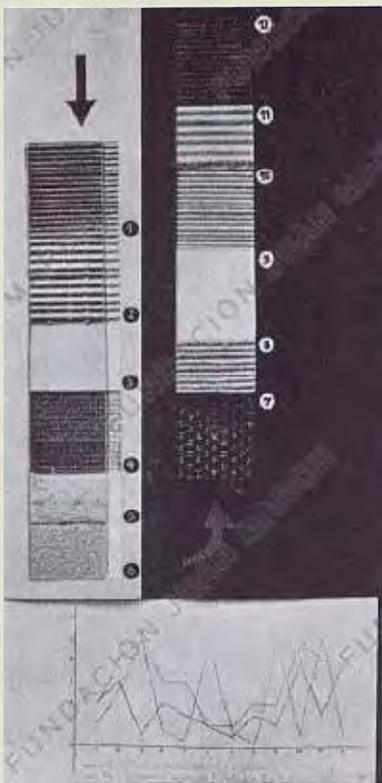
análisis de ritmo sobre maestros antiguos
14 annie wotitz
 ba 719
 la figura se ha dibujado según un cuadro de lucas cranach, prescindiendo de todos los detalles, analizada sólo en su movimiento rítmico.

curso sobre el color
15 johannes itten, esfera cromática de « utopía »
 anneliese itten, zúrich

12







16

para una teoría general de los elementos.
una teoría general de los elementos se construye sobre las relaciones de:

I. formas existentes

formas geométrico-matemáticas,
formas biotécnicas;

II. formas de nueva creación y complejos
formales, formas libres.

la creación de nuevas formas puede estar fundada en:

1. proporciones de las medidas (sección áurea y otras proporciones),
situación (medible en ángulos),
movimiento, velocidad, dirección, desplazamiento, penetración, cruce;

2. valores materiales,

estructura,
textura,

factura (acumulación);

3. luz (color, ilusión óptica).

las relaciones de las formas pueden ser activas como

1. contraste,

2. desviaciones,

3. variaciones:

a) corrimiento (rozamiento); b) giro; c) reflejo.

I. moholy-nagy en « von material zu architektur »
(del material a la arquitectura), libros de la « bauhaus », núm. 14, múnich, 1929, p. 192.

«vorkurs» de moholy-nagy

1923–1928

16 gerda marx

tabla para ejercicio del tacto, 1928, foto
papeles diversos

55 x 37 cm

frau gerda bijhouwer-marx, waaningen
tabla en papel, con valores táctiles de amplia
gama, para experimentos de presión y
vibración (liso, áspero, duro, blando,
acanalado, ondulado, granuloso).

fases de desarrollo de la escultura

17 figuras estereométricas

herbert bayer, trabajo libre, 1926

foto (herbert bayer)

18 penetraciones

gerhard spitzer

figura de madera, 1924, foto

19 figura flotante

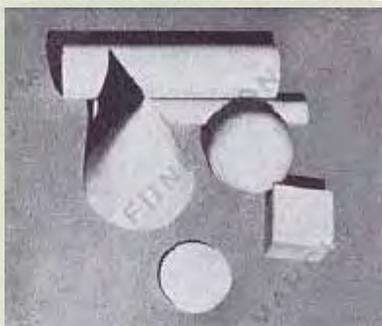
korona krause

construcción con espiral, 1924, foto

20 figura cinética

franz ehrlich

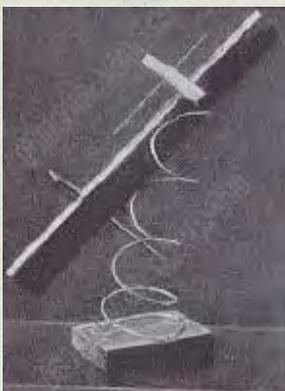
estudio para una figura mecánica de
escaparate, 1928, foto



17



18



19



20



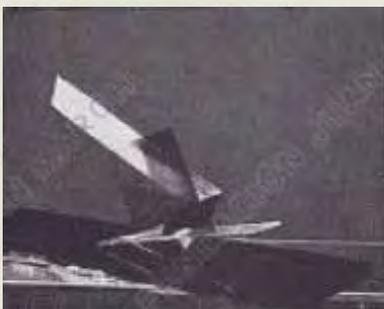
21



22



23



24



25



26



27



28

«vorkurs» de moholy-nagy

21 braunek
estudio de factura, juguete de piezas de madera iguales, 1924, foto
el trabajo con los valores táctiles, con la naturaleza de la estructura, textura y factura se manifestaba en el uno de modo activo, con vistas a un fin determinado; en el otro, de modo receptivo. uno, de sus piezas de madera, hacia juguetes; el otro las dejaba sin utilizar, como material elaborado, sólo para mirarlo y palparlo.

22 leo grewenig
figura de madera contrachapada, 1924, foto

23 johannes zabel
construcción en equilibrio, 1923, foto
el artista de antaño se preocupaba poco, por ejemplo, del cálculo exacto del peso de su trabajo. en una escultura antigua, no importaban nada unos kilos, o hasta quintales, de más o de menos. en la bauhaus se aprendía también a fijarse en los componentes, y cada gramo de ahorro — siempre que no alterara el resultado de la obra — significaba frecuentemente un pequeño triunfo de la inventiva.

24 anni wildberg
construcción (metal y vidrio), 1924, foto

25 heinz tinzmann
construcción (madera y vidrio), 1923, foto

26 charlotte victoria
estudio de volumen y espacio (vidrio y calicó), 1923, foto

27 marianne brandt
estudio de equilibrio (madera, hojalata y alambre), 1923, foto

28 toma grote
estudio de equilibrio, compuesto sobre los pesos específicos de diferentes maderas, 1924
foto

la mitad derecha es de madera pesada para poder compensar la gran carga de la parte izquierda, realizada en madera ligera. (la escultura se sostiene, perfectamente, sobre un solo punto).

citas de I. moholy-nagy, tomadas de von material zu architektur, bauhausbücher, n° 14, münchen, 1929



29



33



«vorkurs» de moholy-nagy

estudios de equilibrio

29 madera, acero cromado, aluminio

80 x 62 x 58 cm

30 madera, plexiglás

52 x 80 x 70 cm

31 madera

altura 80 cm

irmgard sörensen-popitz, 1924

32 madera, plexiglás

80 x 74 x 63 cm

johannes zabel, 1923

33 madera, acero

52 x 80 x 38 cm

34 madera, plexiglás

16,5 x 100 x 39 cm

35 acero

65 x 60 x 45 cm

roman clemens, zürich

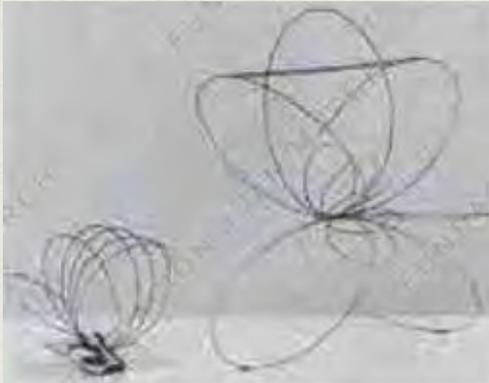
36 acero, madera, plexiglás

60 x 70 x 40 cm

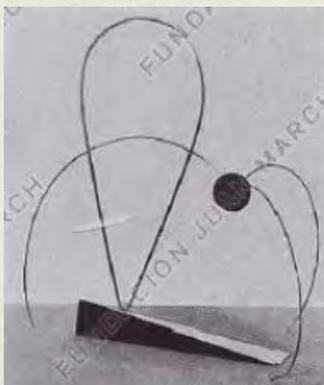
37 acero, aluminio

35 x 80 x 40 cm

29-37 reconstruidos por tomitaro y tsugio, ulm, 1967



31



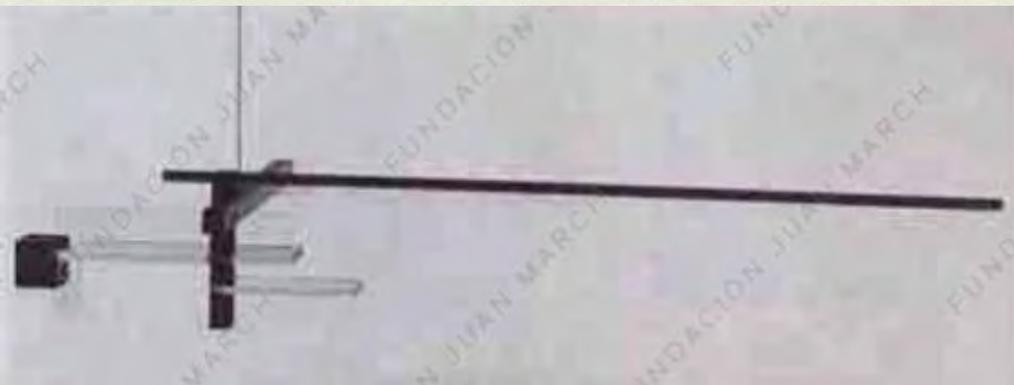
36



37



32



34

enseñanza de taller de josef albers

tema:

1. valoración, independiente, del material. en estudios libres con material de trabajo, sin propósitos prácticos, se desarrolló el sentido de los materiales. en ejercicios con materiales (construcción, principalmente) y ejercicios con materias (combinación, principalmente) se valoran el rendimiento y aspecto de las materias según su contraste y afinidad.
2. estudio del trabajo productivo. en establecimientos artesanales e industriales con vistas a la producción y elaboración de materiales y manejo de herramientas y máquinas.

método:

1. procedimiento inductivo de enseñanza. sin guía técnica, para lograr experiencia propia en las tareas elegidas y propuestas.
2. crítica, en común, de los trabajos.

objetivo:

1. formación.

general: ojeada práctica sobre materiales y trabajo. especial: introducción a los propósitos actuales en cuanto a construcción y forma y en relación con la energía (de positiva a pasiva) y dimensión (del volumen al punto), el movimiento (estática, dinámica) y la expresión (medida, luz, color y materia).

2. enseñanza. con vistas a la economía y responsabilidad, disciplina y crítica, mediante invención y descubrimiento individuales, para la profesión: reconocimiento de la personal inclinación y adecuación a campos especiales de material y de trabajo. josef albers, prospecto de la bauhaus, 1929.

«vorkurs» de albers

1923—1933

1923—25 estudios de materia

1925—28 «vorkurs» para el primer semestre

1928—33 todo el «vorkurs»

38 dos estelas de papel, izquierda: pliegues negativos-positivos; doblez, sólo en ángulo recto. lotte gerson; derecha: curvado y doblado; ilusión óptica de penetración, gustav hassenpflug

39 tres dobladuras

40 papel enrollado

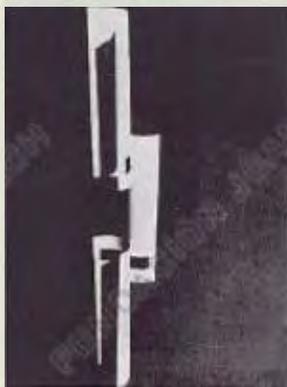
41 papel enrollado, cortado en círculos

42 papel de estaño, en corte menudo

43 cinta de hojalata, cortada y doblada en un lado; escalera de eje central

44 tejido metálico (bias), comprimido en las puntas; resultan formas orgánicas

38—45 reconstruido en metal, 1967



40



44



41



42 43



45



47

«vorkurs» de albers

45 papel; círculos concéntricos recortados y doblados en ángulo recto

46 papel; cortes triangulares y circulares, y apretados luego entre sí

47 papel doblado, asombrosa expresión de habilidad

48 papel doblado

49 papel, reforzamiento del papel mediante plegado uniforme

50 papel, pliegues en zigzag; abajo en el centro: plegamientos en acetato



46

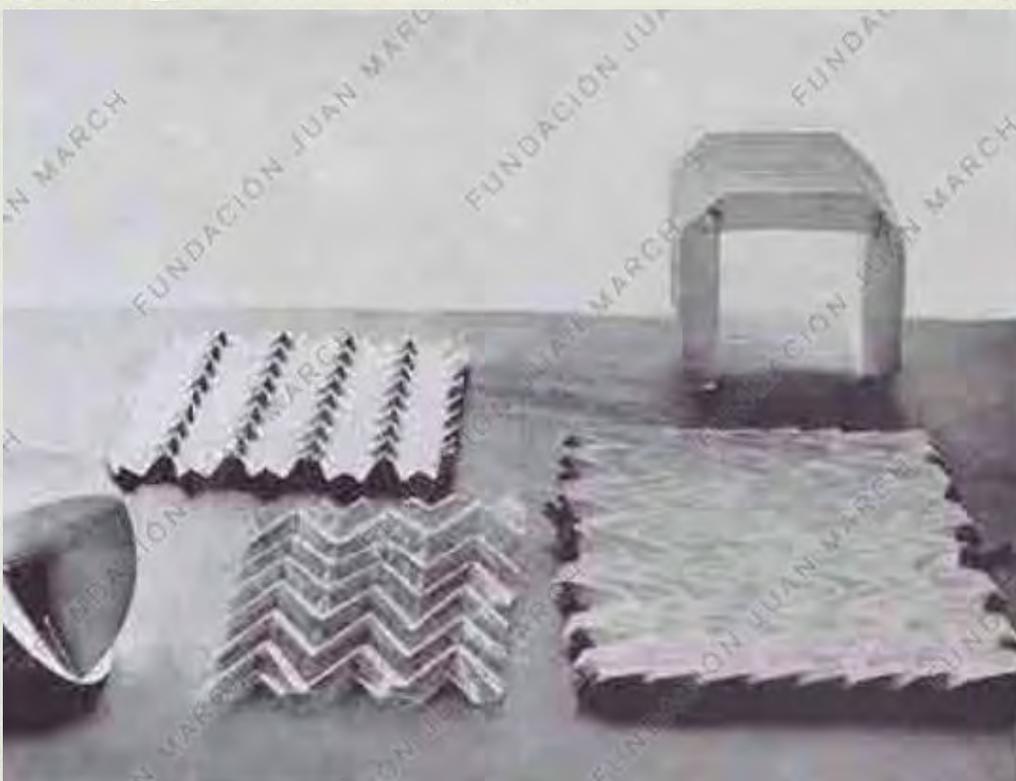


48

50



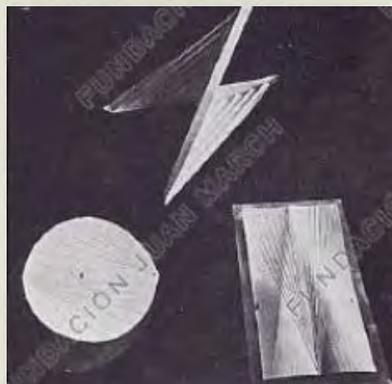
49



«vorkurs» de albers



51



52



53

54



55



56



57

51 papel, círculos concéntricos en pliegues en zigzag, la forma resulta automáticamente (cf. núm. 52)

52 papel, abajo, a la izquierda: papel doblado, de forma circular; centro: cuadrados concéntricos plegados en zigzag; abajo, a la derecha: mediante pliegues radiales se obtienen diversos abovedamientos (cf. núm. 51)

53 cartón ondulado; mediante pliegues, produce diferentes valores luminosos

54 cartón ondulado, pliegues

55 cinta de hojalata, tiras cortadas paralelamente siguiendo un margen

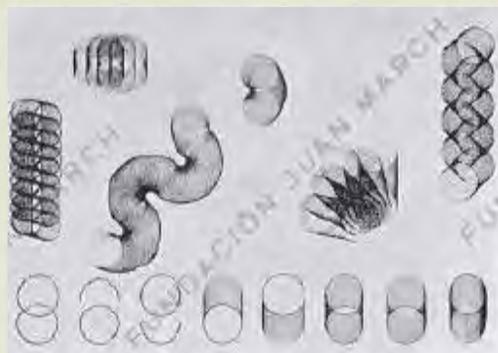
56 hojalata, ejercicio de equilibrio

57 hojalata, cortada en tiras, unión en sólo pocos puntos

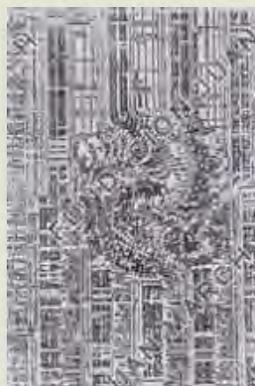
58 rayas negras y blancas, cortadas y desplazadas concéntricamente

58

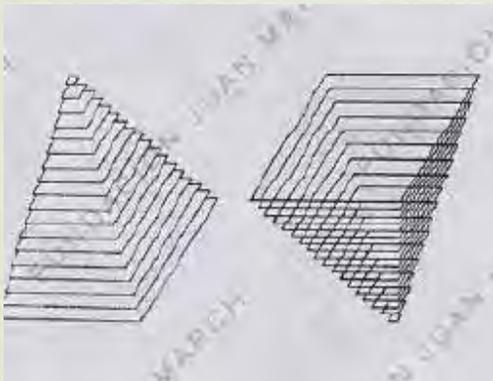




59



63



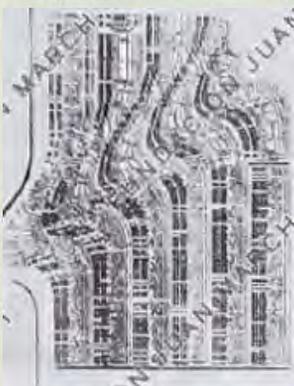
64



60



65



62



«vorkurs» de albers

- 59 serie de círculos iguales, sensación de movimientos diferentes
 60 ejercicios de construcción con máquina de escribir
 61 ejercicios de construcción con máquina de escribir
 62 tipografía con sensación espacial
 63 tipografía con sensación espacial
 64 billetes de banco, estirados
 65 cuatro perfiles sombreados, sobre fondo tipográfico
 66 papel, ordenación sistemática
 67 papel, izquierda: walter tralau, hoja de papel, en posición vertical, plegada y abarquillada, en movimiento positivo y negativo, centro: arieh sharon, papel cortado y desdoblado, con cruzamiento, derecha: arieh sharon, variante del anterior, la anchura de los anillos semicirculares, en proporción geométrica creciente, la intersección, 45° , da forma negativa activa y forma residual activa

66

67



«vorkurs» de albers

68 hojalata; variaciones de un cono

69 derecha, primer término: placas cuadradas de hojalata sostenidas en la placa superior por medio de varillas metálicas sueltas y un peso; detrás: construcción en paja, sostenida por hilos

70 alambre y vidrio, con cantos acentuados; izquierda: klaus meumann; con contención tensional de grapas (unión lineal); centro y derecha: heinrich bredendieck; con contención tensional de presión (unión puntual);

arriba: elisabeth henneberger; figura de cortes y pliegues en papel

71 fotos; alargamiento y contracción

72 grit kallin, periódico, cinta de encaje y transparita; estudio de factura en dos y tres dimensiones

73 tarjetas de duelo; ilusión espacial

74 ursula schneider, tela metálica, celofán y goma; estudio de materias y punto de gravedad

75 gustav hassenpflug, estudio y representación en dibujo; grados de claridad



68



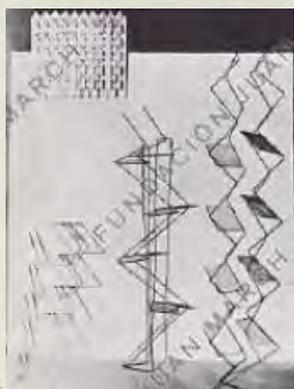
72



69



73



70



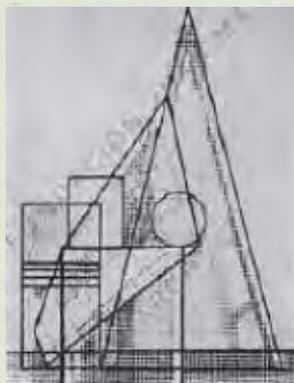
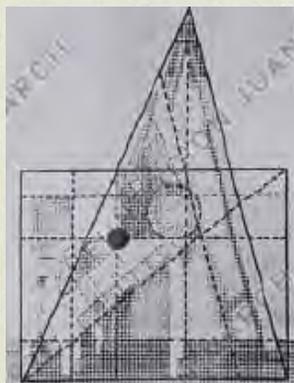
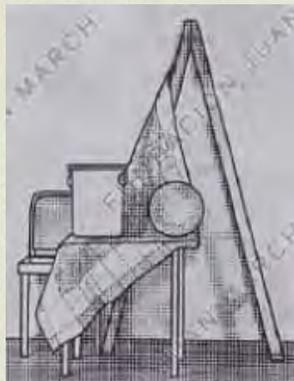
74



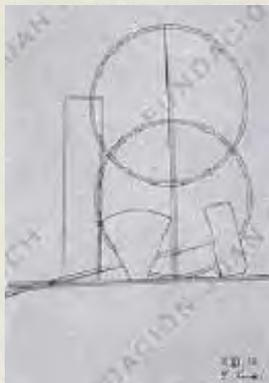
71



75



76



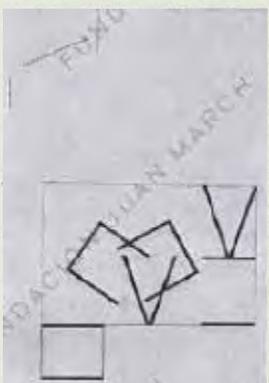
77



78



79



80

enseñanza de kandinsky

dibujo analítico

formando parte del «vorkurs» para el primer semestre
1922–1933

76 foto de una «naturaleza muerta con cesto»
de las clases de kandinsky, 1929; con análisis
de hannes beckmann
en tres fases

primera fase:

77 lothar lang, 1926

ba 571

78 lothar lang, 1926

ba 586

segunda fase:

79 hans thiemann, 1930

Una tensión principal (el triángulo verde);
encima, una red de tensiones accesorias
ba 612

80 heinrich neuy, 1930

composición de objetos semejantes, con
esquema
ba 1251

*dibujo analítico**primer grado:*

los alumnos disponen por sí mismos las naturalezas muertas:

1. subordinación de todo el complejo a una gran forma simple, que debe ser inscrita dentro de los límites fijados por el propio alumno.
 2. la característica formal de distintas partes de la naturaleza muerta, considerada dicha característica aisladamente y en relación con las demás.
 3. representación de la construcción total en un esquema lo más simple posible.
- transición paulatina al

segundo grado:

1. esclarecimiento de las tensiones descubiertas en la composición, representándolas por formas lineales.
2. acentuación de las tensiones principales mediante líneas más gruesas o, luego, con colores.
3. insinuación de la red constructiva, con punto de partida o con punto focal.

tercer grado:

1. los objetos son considerados exclusivamente como tensiones energéticas, y la composición se limita a complejos lineales.
2. diversidad de las posibilidades de composición: construcción clara y construcción velada.
3. ejercicios con la máxima simplificación posible del complejo total de las distintas tensiones energéticas. expresión sobria y exacta.

la enseñanza del dibujo en la bauhaus consiste en educar el sentido de observación, la visión exacta y la exacta representación, no del aspecto exterior de un objeto, sino de los elementos constructivos, de sus fuerzas sometidas a leyes (o sea tensiones), que hay que descubrir en objetos dados, y de la composición, también sujeta a leyes, de los mismos . . . , educación de la clara observación y clara reproducción de las relaciones; los aspectos de las superficies constituyen un grado de iniciación a lo espacial.

kandinsky, en bauhaus, 1928, 2-3, p. 10-11.

enseñanza de kandinsky

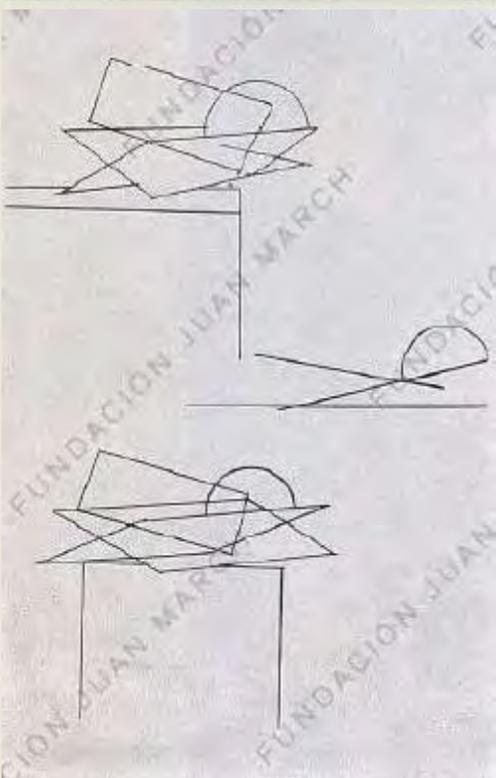
dibujo analítico

segunda fase:

81 hans thiemann, 1930
tensión dramática, en tenaz inflexión; con esquema
ba 602

tercera fase:

82 lothar lang, 1926
ba 587



la calidad frío-caliente del cuadrado y su naturaleza patentemente superficial conducen de inmediato al color rojo, que constituye un grado intermedio entre amarillo y azul y que lleva en sí las calidades frío-caliente . . .

entre la especie de los angulares (línea angular), hay que destacar un ángulo especial, que se encuentra entre el ángulo recto y el agudo . . ., un ángulo de 60° (recto -30 y agudo $+15$). si dos de tales ángulos son llevados uno contra el otro por la parte de su abertura, engendran un triángulo equilátero — tres ángulos afilados, activos — y conducen al color amarillo. Así, el ángulo agudo está internamente coloreado de amarillo. el ángulo obtuso pierde siempre en agresividad, en impetu punzante, en calor, y por ello está lejanamente emparentado con una línea anangular (sin ángulos) que constituye la tercera forma superficial primaria, y esquemática: el círculo. y la naturaleza pasiva del ángulo obtuso, la casi inexistente tensión hacia adelante, da a este ángulo una ligera coloración azul. en consecuencia, pueden señalarse otras nuevas relaciones. cuanto más agudo es el ángulo, tanto más se aproxima al calor agudo, y, al contrario, después del ángulo recto, rojo, el calor va decreciendo paulatinamente y tiende más y más al frío, hasta surgir el ángulo obtuso (150°), ángulo típicamente azul, que es presentimiento de los curvilíneos y que en el ulterior transcurso tiene por última meta el círculo.

kandinsky, en « punkt und linie zu fläche » (punto y línea hacia superficie) libros de la bauhaus, núm. 9, múnich, 1926, p. 66–67. (véase representación gráfica, núms. 83 y 84)

superficie	componentes		la suma da la tercera primaria
triángulo	horizontal negro-azul	rojo diagonal	amarillo
cuadrado	horizontal negro-azul	vertical blanco- amarillo	rojo
círculo	tensiones (como componentes) activas = amarillo pasivas = rojo		azul

kandinsky, « punto y línea a superficie », libros de la bauhaus, núm. 9, 1926, p. 69

seminario sobre colores, de kandinsky

formando parte del «vorkurs» para el primer semestre
1922–1933

afinidad del color con la línea

83 hans thiemann, 1929

ba 604

84 fritz tschaschnig, 1931

ba 561

colores en sus ángulos correspondientes, según kandinsky: 30° — amarillo, 60° — naranja, 90° — rojo, 120° — violeta, 150° — azul

afinidad del color con la forma

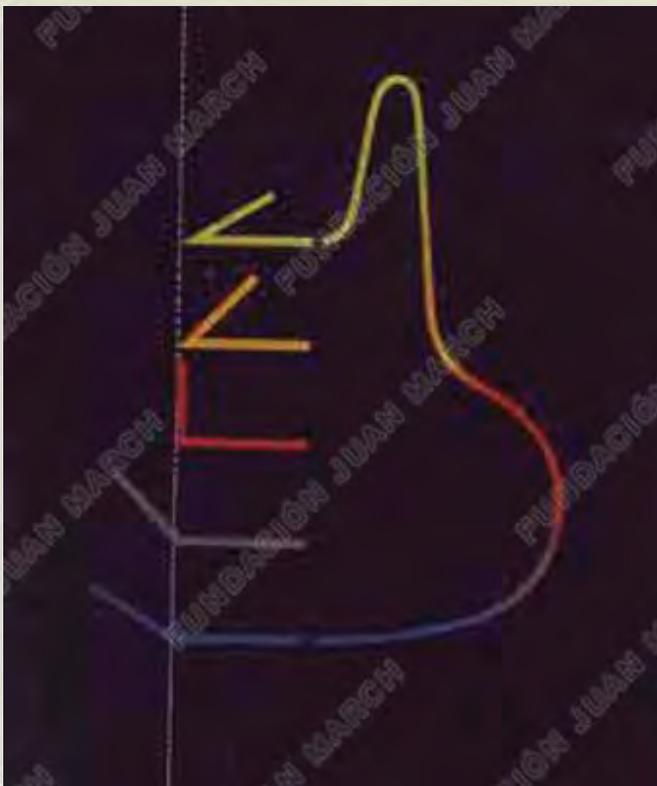
85 eugen batz, 1929–30

tres colores secundarios, como mezcla de color y forma. pentágono, naranja; semi-círculo con medio exágono, verde; semi-círculo con medio cuadrado, violeta

ba 754 b

86 eugen batz, 1929/30

ba 755 a



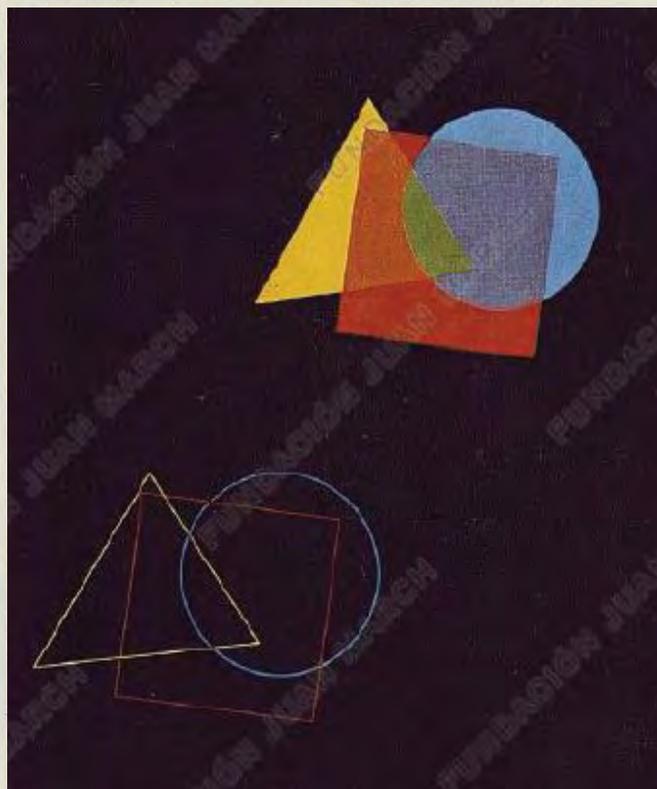
84



83



85



86



87



90



91



92

campo de enseñanza, « el hombre ». obligatorio para el tercer semestre. dos horas semanales.

el propósito es familiarizarse con el hombre, como naturaleza en conjunto, y ello de dos modos: el aspecto visible y su representación, o sea contorno lineal y dibujo plástico de figura, en forma de reducción a la línea más simple; luego, las medidas y proporciones (teoría de la proporción de durero, leonardo, sección áurea), y seguidamente la representación de la mecánica y cinética, sus leyes de movimiento, posibilidades y límites en sí, en espacio libre (naturaleza) y en espacio limitado (arte), diagramas de movimiento, coreografía.

la enseñanza teórica se completa con el dibujo práctico del natural (dos horas semanales). por falta de buenos modelos de desnudo y para obtener variedad en la figura, los mismos estudiantes hacen de modelo. para evitar la monotonía del local de clase, se utiliza el escenario de la bauhaus, que permite distintas iluminaciones (proyectores, sombras, etc.). en el descanso, se efectúan en el encerado análisis de cada actitud o «pose» de desnudo.

paralelo al modo mecanicista de observación del cuerpo humano, discurre el modo biológico, comenzando por el germen y el desarrollo, la totalidad de la organización química y psiquiátrica. la medida del hombre en relación con las de su entorno abre camino hacia la instalación y la morada. oskar schlemmer, diario, 3, 11, 1928

enseñanza de schlemmer

1922–1929

1921 dibujo de desnudo (semestre de invierno 1927–28, también « dibujo de figura »)

1928 « el hombre », obligatorio para el tercer semestre

1926 teoría escénica, obligatoria para alumnos de la sección de escena.

dibujo de desnudo

87–91 5 dibujos, lápiz

tablas de proporciones

92 canon, tres figuras impresión y lápiz, 50 x 43 cm



88



89

enseñanza de schlemmer

tablas de proporciones

93 métodos de construcción
tinta china sobre papel transparente,
50 x 43 cm

naturaleza – arte – hombre

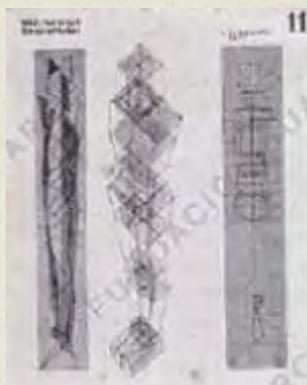
94 representación esquemática
tinta china, 42 x 42 cm

dibujo figurativo

95 cortes transversales; cabeza y brazo
pluma, 28 x 22 cm

96 ritmo total, figura con cortes transversales
lápiz, 28 x 22 cm

97 dos esquemas de figura, formados de
círculos y rectángulos
pluma, 28 x 22 cm



93



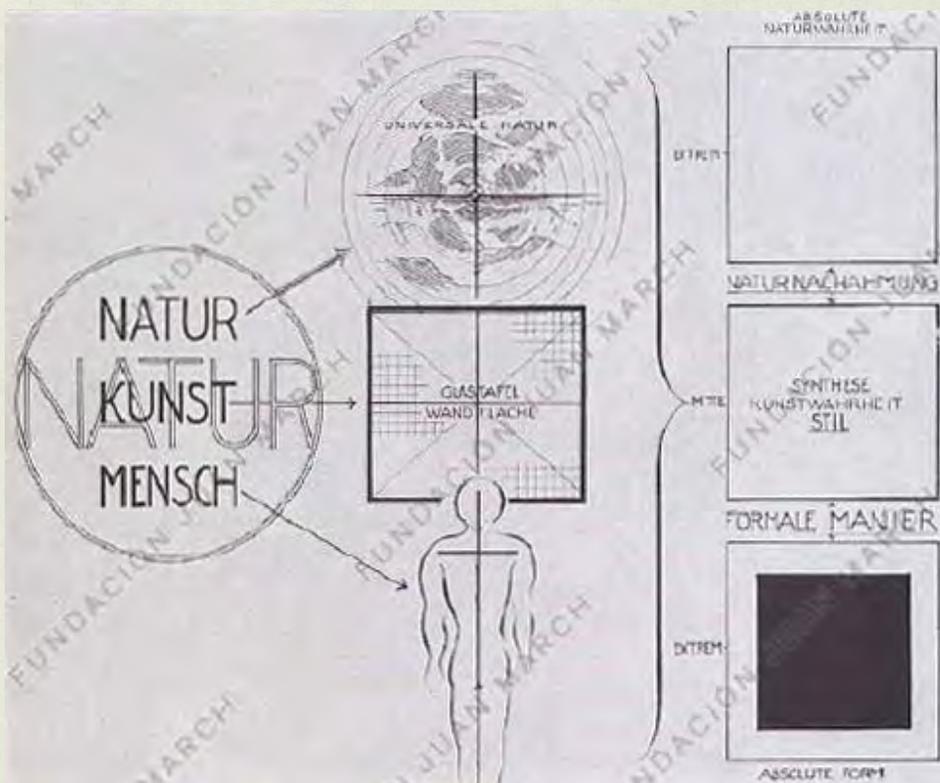
96



95



97



94

enseñanza de teoría escénica

98 esquema: escena, culto y fiesta popular

99 figurín: «arquitectura andante» (cúbico)

100 figurín: «muñeca articulada»

(leyes de función del cuerpo humano)

101 figurín: «organismo técnico»

(leyes de movimiento del cuerpo humano)

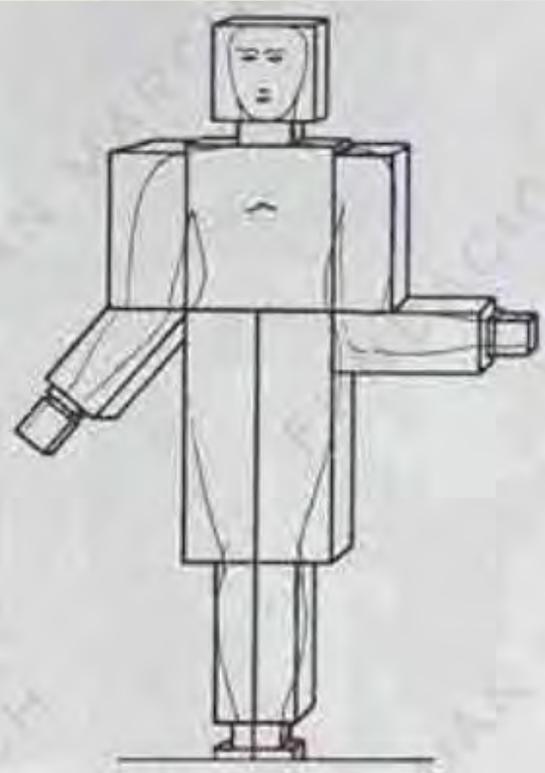
102 figurín: «desmaterialización»

(forma de expresión metafísica)

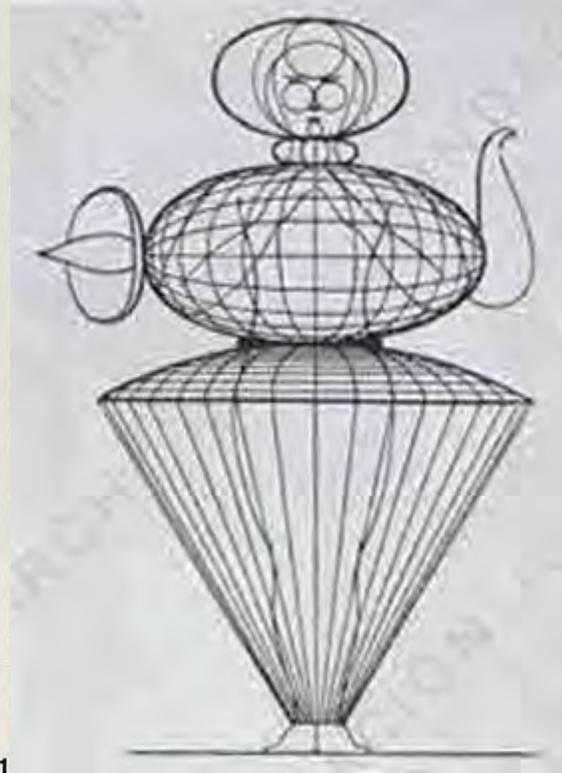
98-102, creados en relación con «die bühne am bauhaus», libros de la bauhaus, núm. 4, múnich, 1925

SCHEMA FÜR BÜHNE, KULT UND VOLKSFEST, UNTERSCHIEDEN NACH

ORTSFORM	MENSCH	GATTUNG	SPRACHE	MUSIK	TANZ	
TEMPEL	PRIESTER	RELIGIOSE KULTHANDLUNG	PREDIGT	ORATORIUM	DERWISCH-TANZ	
WIRKLICHE ODER BÜHNEN- ARCHITEKTUR	VERKÜNDER		ANTIKE TRAGÖDIE	HÄNDEL OPER	OLYMPISCHE SPIELE	
STILBÜHNE	SPRECHER		SCHILLER TRAGÖDIE	WAGNER	TANZCHÖRE	
ILLUSIONS- BÜHNE	SCHAUSPIELER		SHAKESPEARE	MOZART	PARISER BALLETT	
PRIMITIVE KULISSEN	KOMÖDIANT		STEGRÄIF COMEDIE EN UN ACTE	OPERA-BUFFA OPERETTE	MUMMEN- SCHANZ	
EINFACHE ODER DIESE APPARATE U. MASCHINEN	ARTIST		CONFERENCIER	COUPLÉ JAZZBAND	GROTESK- TANZ	
PODIUM GERÜST	ARTIST		CLOWNERIE	HELMUSIK	SEILTANZ	
FESTWIESE BUDE	SPASSMACHER		VOLKSBELEUSTIGUNG	MITTELALTERS MORITAT	VOLKSLIED- SCHTAMMELN	VOLKSTANZ



99



101



100



102



104



105

estudios de hirschfeld-mack

en relación con el «vorkurs» de
johannes itten, 1922–23

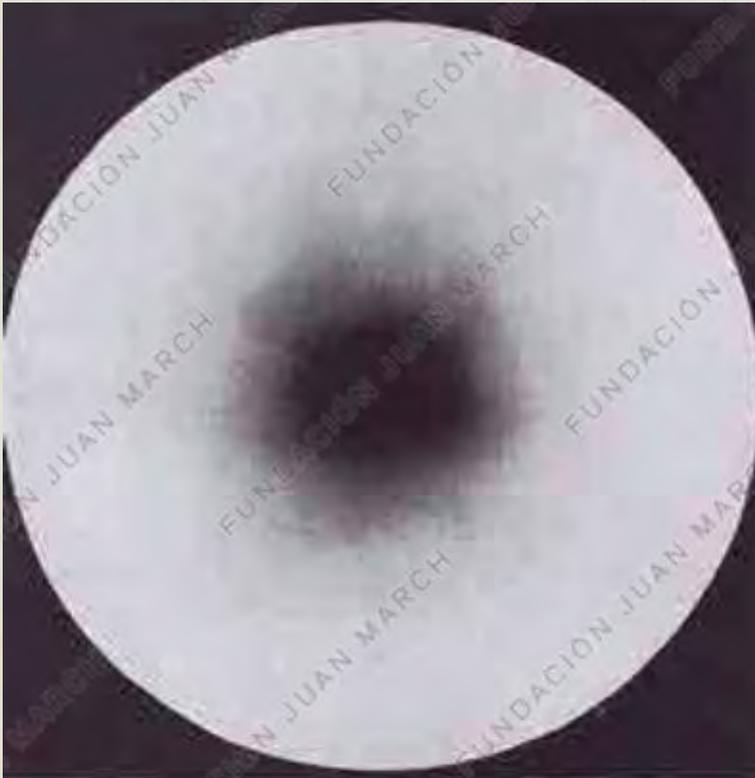
103 dos estudios de las propiedades del negro
y el blanco, hacia 1922
pulverización, 51,5 x 46,5 cm
ba (préstamo permanente)

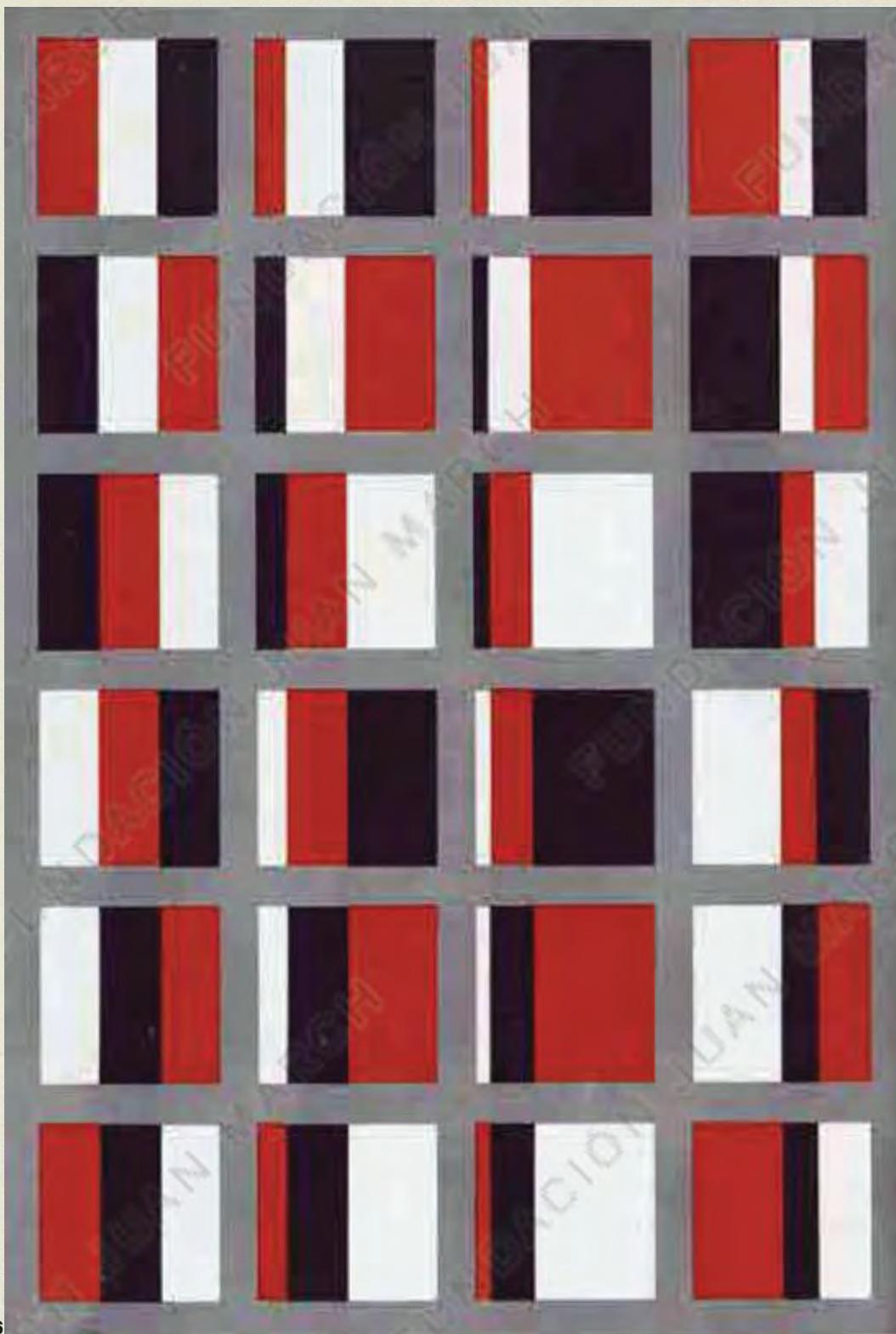
104 estudio de los grados de claridad, del
negro al blanco, 1922
«collage» y temple, 55 x 44 cm
ba (préstamo permanente)

105 dos estudios, «material pedagógico: los
mismos elementos sobre fondo negro y sobre
fondo blanco», hacia 1922
litografía, 32 x 25 cm
ba (préstamo permanente)

106 tabla de ejercicio: combinación de negro,
blanco y rojo en cuatro esquemas de
composición: 1. división en tres; 2. progresión
aritmética; 3. progresión geométrica;
4. sección áurea, 1922
temple, 100 x 70 cm
reconstruido, 1967

103





enseñanza de klee

1920—1931

obligatoria para el segundo semestre

mi participación en la enseñanza básica

teórica:

- a *antes de la configuración.*
(ordenaciones fundamentales.)
generalidades y orientación en el terreno de los medios plásticos ideales (línea, clarooscuro y color). su orden espacial en estado de reposo.
- b *teoría de la configuración, combinada con estudios de la naturaleza.*
a *conceptos generales de la configuración* (tensiones de camino a meta, esencia y apariencia, naturaleza y abstracción).
b *teoría de la estructuración* (rítmica primitiva). gradación de los valores. melódica o temática. dirección y acompañamiento. contrapunto. divisiones dividuales e individuales, o estructuras y proporciones, y sus combinaciones.
c *mecánica plástica* (estática y dinámica) y fundamentación y derivación del concepto de estilo.

práctica:

ejercicios sobre todos los temas antes enumerados, y ello en el terreno de los medios plásticos ideales (sección a). ejercicios simultáneos sobre todos esos temas, limitándose a los medios plásticos ideales (sección a). dibujo de desnudo.

*el estilo en su desarrollo cosmo-histórico o cosmo-genético. la cosmogénesis como fundamento.**

¿qué era en el principio? las cosas se movían por así decirlo, libremente; ni en sentido curvo ni recto. hay que imaginarlas como primariamente móviles; van a donde van; por ir, sin meta, sin voluntad, sin obediencia, sólo en obiedad de moverse, como « estado » primariamente móvil. primero existe sólo un principio: moverse; no, pues, una ley del movimiento, nada especial, nada ordenado. y anarquía, turbio borbotar.

lo inaprehensible, nada pesado, nada ligero (pesado-ligero), nada blanco, nada negro (sólo, aproximadamente, gris), nada rojo, nada amarillo, nada azul, sólo, aproximadamente, gris.

tampoco el gris precisamente. ninguna cosa precisa, sólo lo indeterminado, vago, ningún aquí, ningún allí, sólo un « en todas partes ». ningún largo-corto, sólo un en todas partes. ningún lejos-cerca, ningún hoy, ayer, mañana, sólo un mañana-ayer. ningún hacer, sólo ser.

ni verdadero reposo, ni verdadero movimiento, sólo un « mover de sombras ». sólo un algo: la movilidad como presupuesto para el cambio de ese estado primario. si fue así, no está demostrado; puede esperarse que sea verdad; es, en todo caso, imaginable, y lo imaginable es un hecho y es utilizable.

es utilizable como concepto contrapuesto de lo que después vendría a producirse: de alteración, evolución, aprehensión, precisión, medición, determinación. quizás fue, al menos, una pausa en el acontecer, una cesura en lo cósmico, que, ciertamente, no tiene fin ni principio, pero sí pausas, cesuras, relajamientos. aquello es además utilizable por ser configurable como antítesis.

es, pues, el cáos, pero no el cáos incomprendible, sino el cáos como concepto, como logos.

con ello queda dicho que el cáos como concepto no existe por sí solo; tanto como el cosmos no puede ser concebido separadamente del cáos. por el contrario, son intercambiables en cuanto pares de conceptos.

se puede operar con ellos apoyándose, tácita o expresamente, en el contraste. gravitación (fuerza de gravedad). en el (« principio » ¿qué acontecía? cosas. verosíblemente, condensaciones gaseosas; se condensaban como agrupación y aproximación de sus partículas. algunas de éstas se atraían y constituían en grupo un foco de ulterior atracción. atraídas, consti-

tuían en sí una unidad de dominio y frente a otras partes que caían en su campo de atracción.

a medida que crecía ese grupo, tanto más iba escalonándose la función dominante de sus partes. partiendo de un núcleo principal (un centro) se regulaba mediante atracción aquel escalonado ejercicio de poder, de modo que el núcleo dominaba el conjunto. así el núcleo lo dominaba todo, aunque no de manera mediata. cesa la movilidad primaria. el núcleo permanece primariamente móvil, y con él los estratos, de modo que también éstos siguen poseyendo movilidad primaria, pero no con independencia, son « co-móviles »; no corren sino que son transportados.

respecto al núcleo se comportan como inmóviles, pero como el núcleo es móvil, ellos son co-móviles.

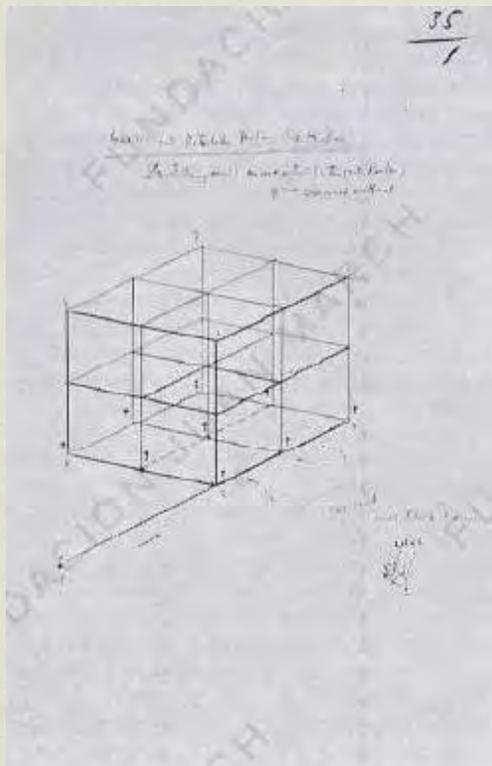
según el modo de agrupación en torno al núcleo, resultan las posiciones. el modo de agrupación (más lejos o más cerca del núcleo) depende de la intensidad con que se produce la atracción o del impulso ejercido en una dirección. llamamos a esto « pesantez »; así que de ella depende el modo de condensación en torno a un núcleo. a mayor peso, mayor afán de llegar al núcleo. a mayor densidad, mayor resistencia a lo más ligero, más suelto, a llegar al núcleo. este es el concepto de la posición.

dentro de concentraciones densas, es posible a su vez, en el orden físico-químico, un contra-movimiento que se libere de la ley de gravedad. fusión, gasificación, ley de la capilaridad, composición y descomposición químicas. dentro de dichos medios han sido sorteadas las leyes de gravitación. posición y pesantez están en íntima relación de reciprocidad.

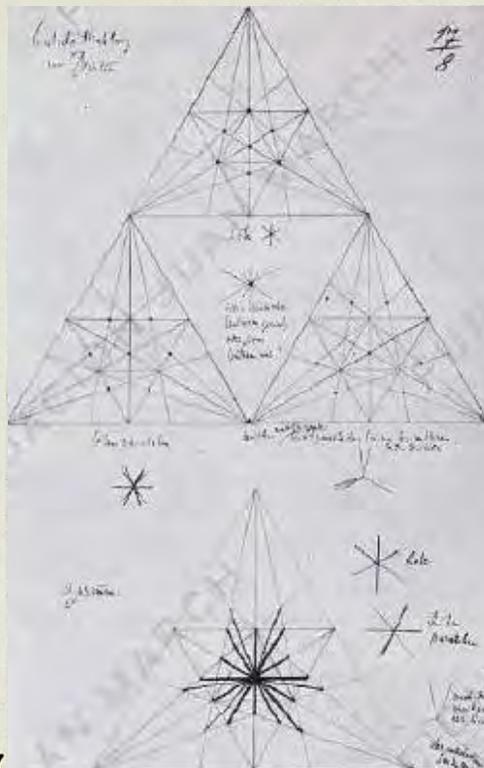
nota marginal a este texto: « gravitación » (fuerza de gravedad).

gravedad es la tendencia en una dirección. gravedad en general, propiedad fundamental de la materia, descubierta por newton: los cuerpos distanciados se atraen en proporción directa a sus masas y en proporción inversa al cuadrado de sus distancias (atracción de las masas). « gravitar », con base en esta ley: « tender a ».

** introducción al capítulo « stil, ur-stil » (estilo, estilo primario), 20—1—59—, hasta ahora inédito. avance del tomo III de la edición completa de « form- und gestaltungslehre » (teoría de la forma y la configuración) de paul klee (schwabe & co. verlag, basilea-stuttgart).*



107



108

enseñanza de klee

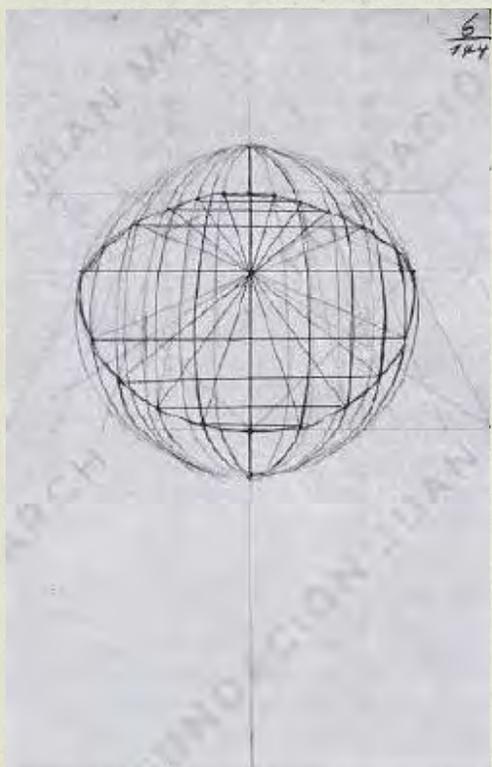
orientación en el campo de las formas fundamentales

107 génesis y división natural del cubo. representación sin acortamiento de los lados (o aristas), p cero ∞ muy alejado. punto, superficie, cuerpo. 35/1

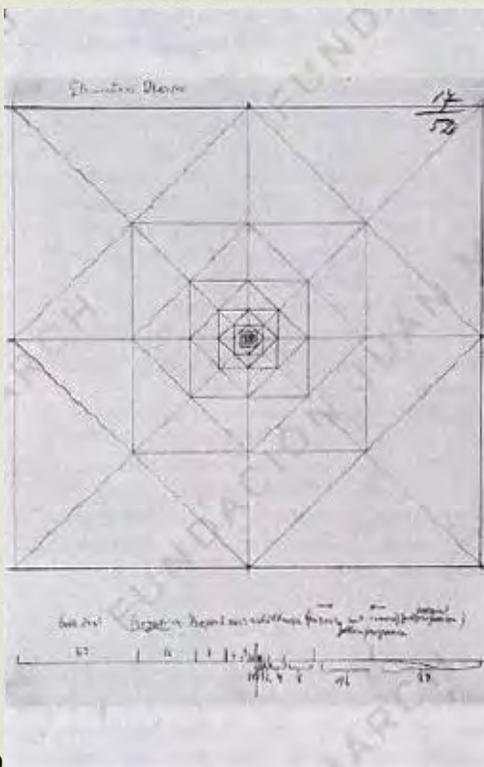
108 la construcción interna de las formas fundamentales considerada en cuanto a la radiación. lo mismo en cuanto a la radiación central. radiación central en el triángulo. todo unido por el centro, o « desde el centro ». puntos de intersección de las líneas del tercio medio de los lados, más próximos a los vértices. 17/8

109 esquemática interior en el círculo (según esquemas de puntos). 6/144

110 movimiento progresivo. progresiones dentro de las relaciones de tensión normales e internas de las formas elementales. (progresiones fundamentales.) rectángulo elemental, cuadrado: relaciones progresivas de proporción (externas e internas). progresión de la energía temporal (progresión de los números). 17/52



109



110

Wörterbuch

a	d	g
b	e	h
c	f	i
i	f	e
h	e	b
g	d	a

Spiegelung

a	d	g
b	e	h
c	f	i
g	f	e
h	e	b
i	d	a

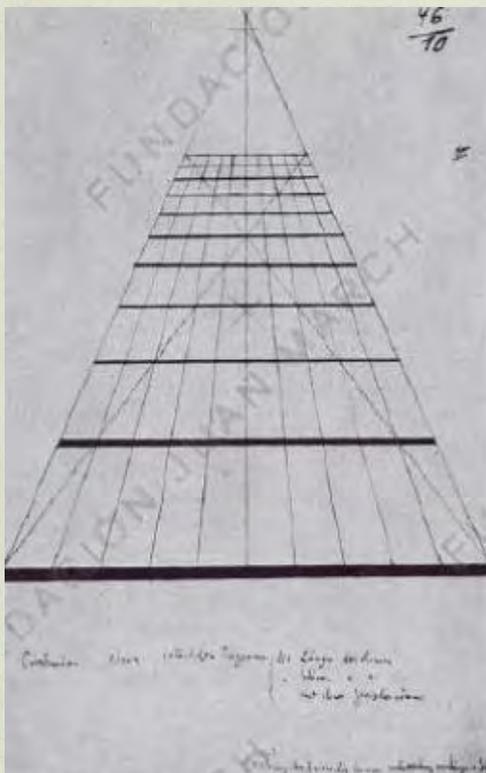
60
68

a rot
 b grün
 c blau
 d gelb
 e schwarz
 f weiß
 g orange
 h grau
 i weiß

Wörterbuch

a	b	c
d	e	f
g	h	i
i	h	g
f	e	d
c	b	a

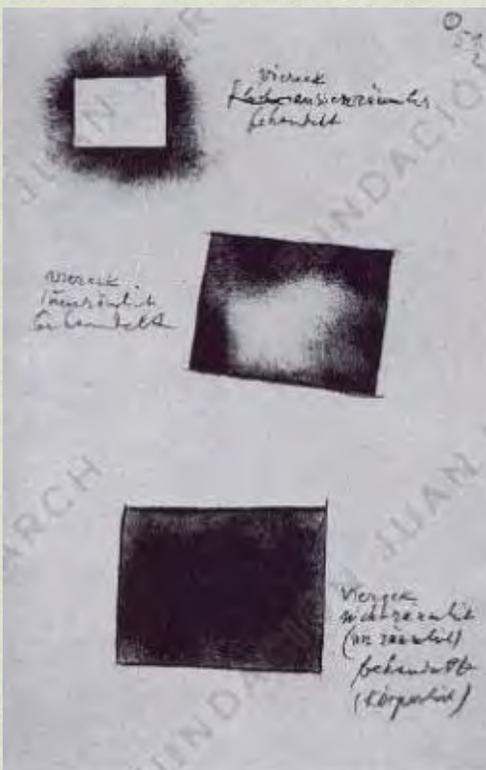
Spiegelung



111



112



113



114

enseñanza de klee

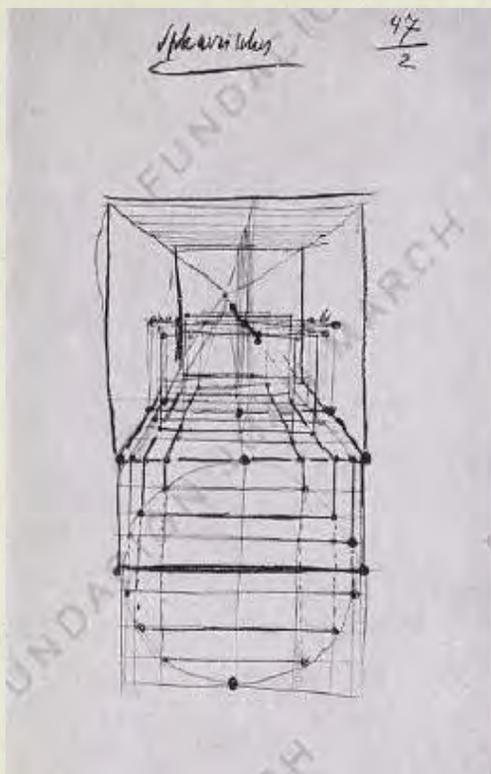
orientación en el campo de los medios plásticos ideales

111 construcción de una progresión natural: de la longitud de las líneas, del grosor de las líneas y de sus intervalos. (n. b., expansión: mezcla, conservando la longitud y el grosor). 46/10

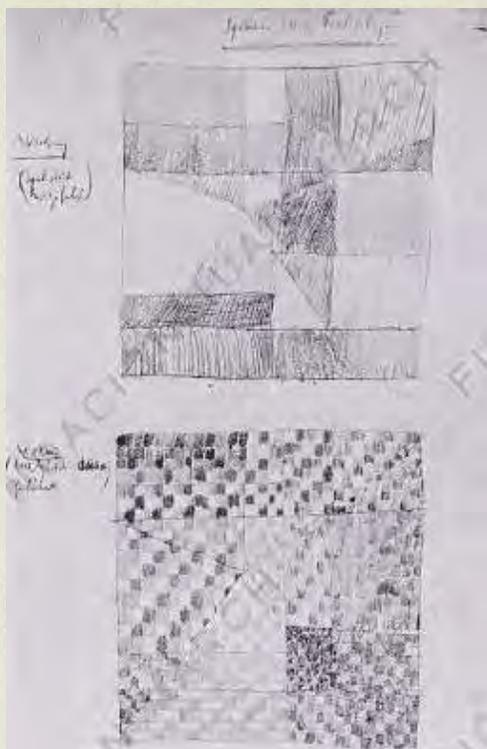
112 arriba: creciente grosor de las líneas, manteniendo los intervalos. abajo: creciente grosor de las líneas, aumentando los intervalos. 46/7

113 lo espacial interno – lo espacial externo. rectángulo tratado en cuanto al espacio exterior. rectángulo tratado en cuanto al espacio interior. rectángulo no tratado en lo espacial (in-espacial); como cuerpo. 51/2

114 división en el cuadrado (blanco y negro). el cociente está representado en relación con el dividendo. 10/116



115



enseñanza de klee

ejemplos tomados del conjunto de la teoría de la forma y la configuración.

115 lo esférico. 47/2

116 organización: principios de composición de medidas. síntesis de tres divisiones en cinco partes.

arriba: efecto mediante síntesis.

abajo: efecto mediante análisis. IV/107 a

117 teoría de la organización

más bajo – homofonía. más alto – polifonía.

polifonía de cuatro voces.

los conceptos analíticos merecen aquí, más bien, el nombre de órganos.

tiempos: I. de cuatro modos, cuatro campos de una voz

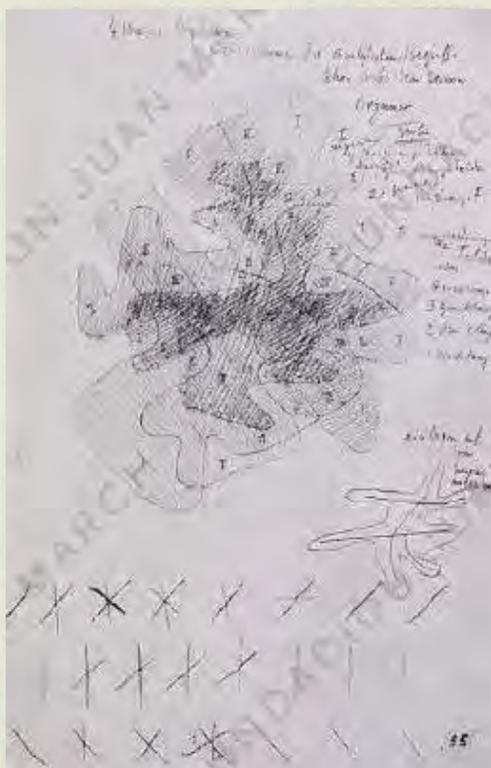
II. de tres modos, campos de dos voces

III. de dos modos, campos de tres voces

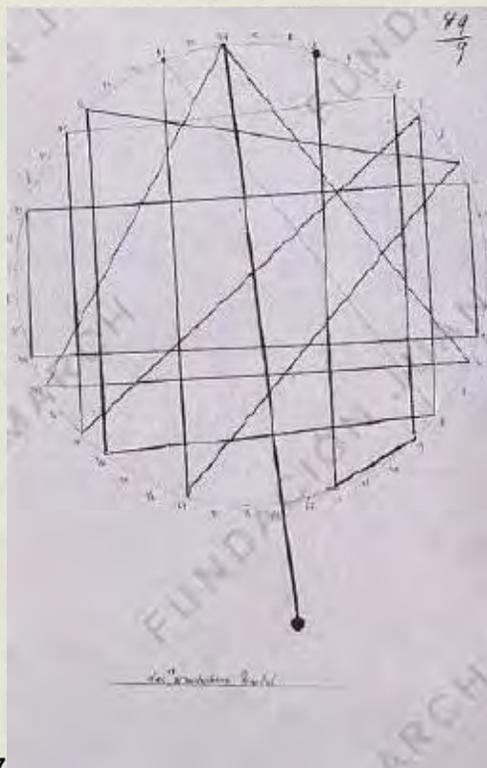
IV. de un solo modo, campos de cuatro voces

o cuatro tonos, tres dobles tonos, dos triples tonos, un cuádruple tono

abajo, a la derecha: examen del interior de un órgano. IV/95



116



118

ejemplos extraídos del conjunto de la teoría de la forma y la configuración

118 el péndulo maravilloso. 49/9

119 ordenaciones especiales.

tema: las clases de multiplicación consisten en el movimiento de una unidad apropiada mediante a, desplazamiento. b, reflexión.

c, rotación. página del original, 60/68:

disposición (de los colores), inversiones.

reflejo: la imagen opuesta es igual y complementaria. 60/68

(véase pág. 61)



120



enseñanza de klee

dibujos constructivos y estética geométrica libre.

120 estética geométrica libre. 51/8

121 sin texto de klee

(la sensación de peso como elemento plástico. el equilibrio de fuerzas. carga y contracarga. equilibrio no simétrico). 40/3

croquis para el trabajo « vías del estudio de la naturaleza » y para la « colección de croquis pedagógicos ».

122 síntesis de la visión exterior y la contemplación interior. figura para « vías del estudio de la naturaleza »; ilustración en el texto. publicado por primera vez en « staatliches bauhaus weimar 1919–1923 », bauhausverlag 1923. 45/88

dibujos de la obra artística.

123 reflejos deformados. tiralíneas y tinta. 1931/18, 44,7 x 52,7 cm

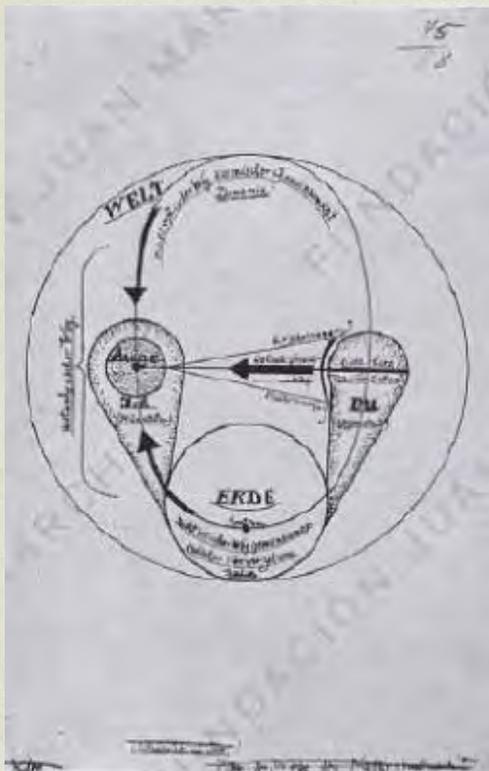
124 maqueta 83ª (en posición invertida). 1931/15

pluma, tinta china y acuarela. 40,8 x 54,6 cm.

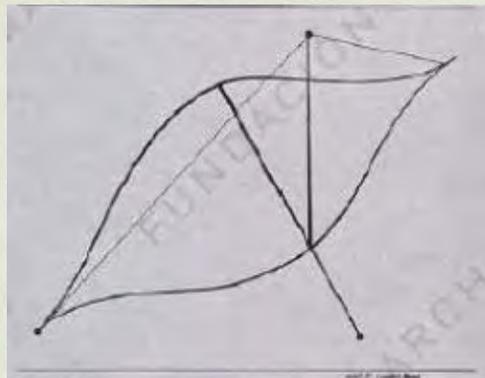
dibujos y textos de paul klee

dibujos propiedad de la « paul-klee-stiftung »

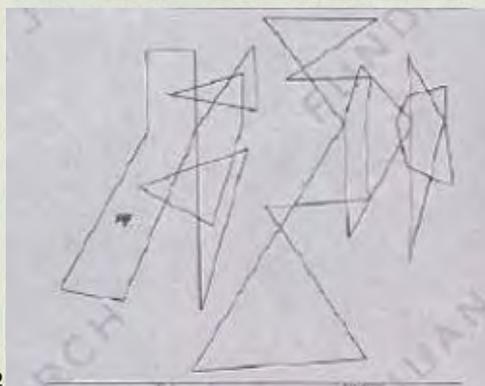
121 (fundación paul klee) museo de arte, berna.



122



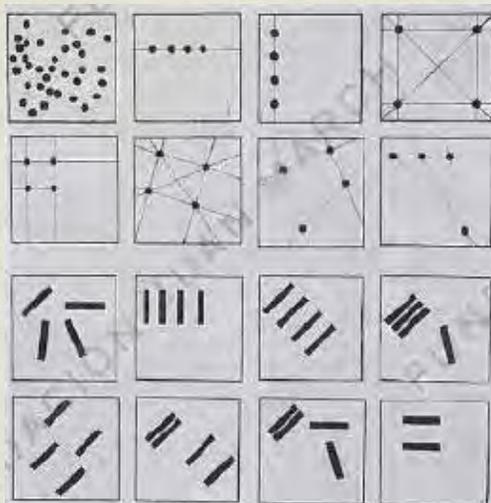
123



124



125



126

enseñanza de schmidt

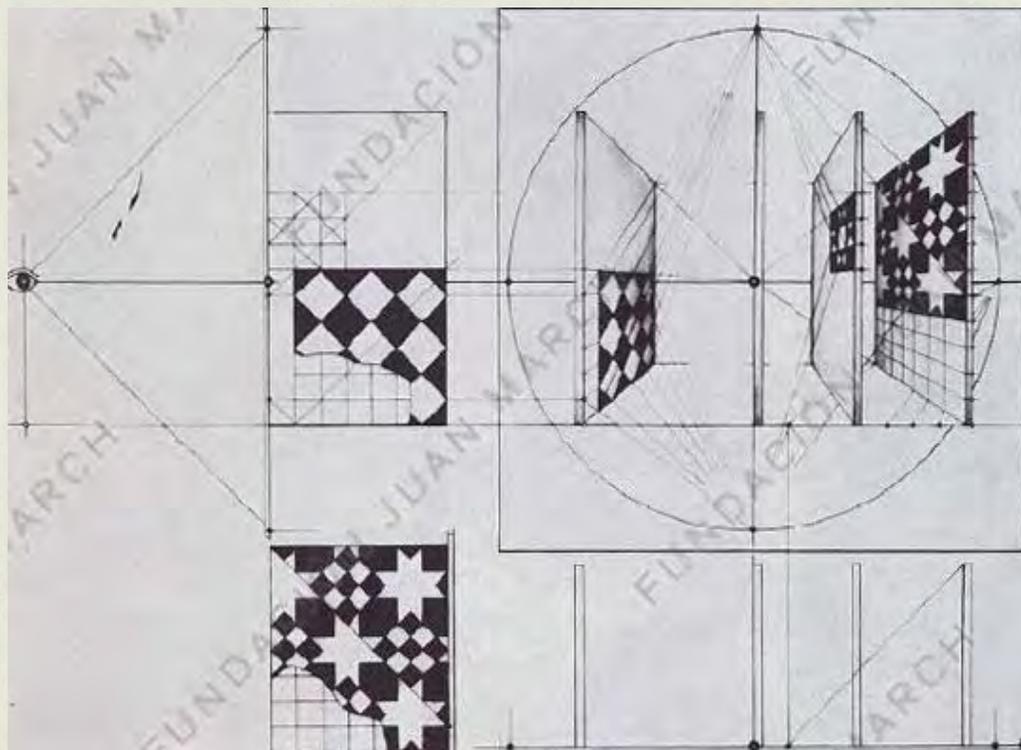
enseñanza de escritura, 1925–1932
obligatoria para el primero y segundo
semestre, incluidos los ejercicios de formas y
configuración, y perspectiva

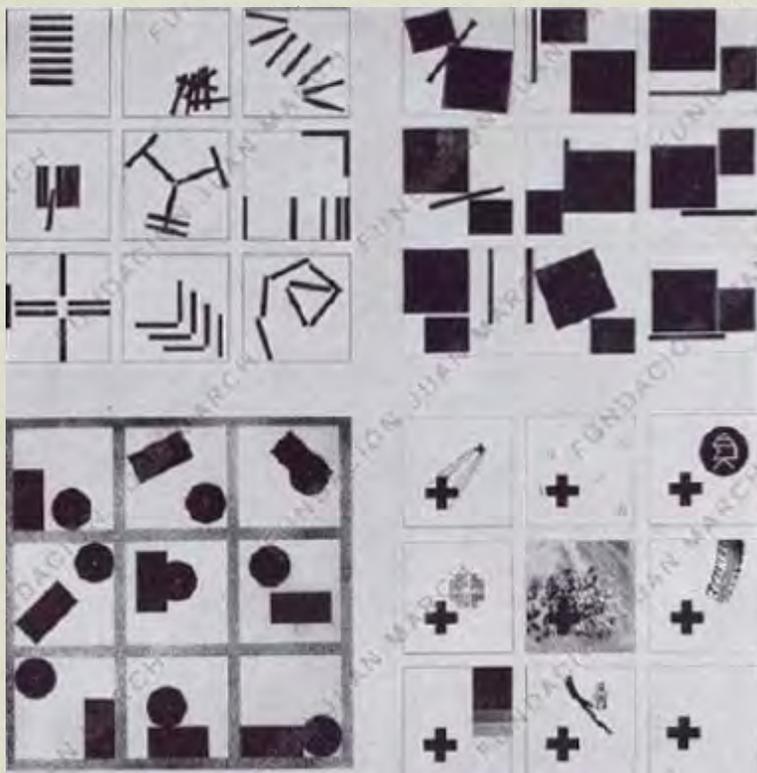
125 ejemplo de transformación del esquema
de cuadrado a rectángulo, para escritura
reducida obligadamente a pequeño espacio.

126 puntos y palotes, en representación
ordenada y desordenada.

127 perspectiva: perspectiva de alineación, a
vista de pájaro, representación de planos
verticales.

127





128

enseñanza de schmidt

teoría de las formas. enseñanza en la sección de publicidad. 1930–1932

128 en una superficie dividida en nueve campos, deben buscarse nueve contrastes diferentes.

129 dirección y meta; buscar nueve variantes orientadas a la derecha.

130 elegir tres elementos, para instalarlos en diversos formatos contrastantes, sin alterar su carácter formal.



129

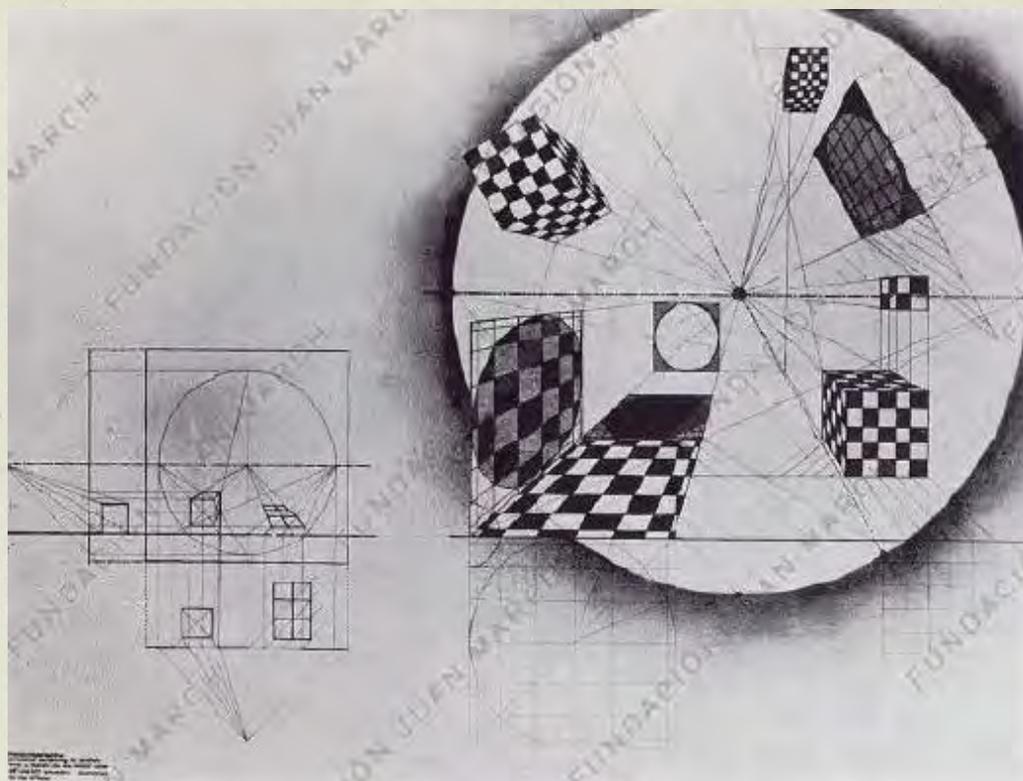


130

enseñanza de schmidt

131 alteración de efecto de elementos de forma análoga, mediante cambio de su magnitud y sin modificar los grados de luminosidad (gris).

132 perspectiva de alineación. representación de paralelas que cortan la superficie entre 45° y 90° ; círculo de distancia para todas las líneas de 45° .



132

131



talleres

página 73	enseñanza de arquitectura h. meyer mies van der rohe hilberseimer sistematización
81	escultura taller de escultura
85	escena
95	pintura en vidrio (vitrales)
96	fotografía
99	metal
103	ebanistería
109	alfarería
111	tipografía publicidad creación y montaje de exposiciones
121	pintura mural
125	tejido

sentido e importancia de la educación de taller de la bauhaus

en el manifiesto de 1919 se exige como imprescindible fundamento de toda tarea plástica la esmerada formación artesana de todos los alumnos en los talleres y en otros lugares de experimentación y trabajo. en el programa no se trata todavía de la segunda base sobre la que se levantó el edificio pedagógico, o sea del «vorkurs», una enseñanza elemental de la configuración. se habla sólo de una «formación en dibujo y pintura» que debe darse junto a la formación «teórico, científica». en efecto, esta segunda piedra fundamental de la idea de la bauhaus no hallaría su perfil y clara forma sino gracias a la intención y actividad pedagógicas de itten. así también, hasta la introducción escrita por gropius para el libro aparecido en 1923 con motivo de la primera gran exposición de la bauhaus no aparecen mentados la tarea, sentido y propósito del «vorkurs» como enseñanza de lo único aprendible: el lenguaje de la configuración.

de ello hay que concluir que la idea y estructura de la bauhaus tienen su núcleo en la creación de una enseñanza de taller. en la esmerada formación artesana se vio el medio más eficaz contra el diletantismo de los oficios artísticos y la asepsia de las academias ante la vida. aquella exigencia, es verdad, no era nueva en 1919. ya el movimiento de reforma de los oficios artísticos en el siglo XIX había confiado en crear bases sanas para una artesanía de inspiración artística, mediante la concienzuda formación en los talleres. este criterio pedagógico iba más lejos de ser radicalmente antiacadémico. la formación artesana se realizaba estrictamente; todo alumno (aprendiz), después de tres años de formación había de examinarse en la cámara de artesanía para obtener la concepción de «geselle» (oficial) y más tarde la de «jungmeister» (maestro joven o aspirante a maestro). además, no se trabajaba sobre proyectos. pero no es esto solamente; tal sistema pedagógico era mucho más revolucionario de lo que en principio permitían suponer la formulación del programa y el manifiesto que le precedió. los resultados reformadores de su realización no habrían de mostrarse hasta la ulterior evolución, aunque ello ocurrió ya en los años de weimar.

cierto que la redacción del manifiesto no estaba libre del pathos del retrospectivo idealismo romántico. de la construcción del futuro se habla allí como del símbolo cristalino de una nueva fe.

tampoco era nueva la exigencia, contenida en el programa, de un «permanente contacto con los dirigentes de la artesanía y las industrias». la acción de fomento sobre estos sectores era ya inspiración de la escuela de artes y oficios de weimar, dirigida por van de velde, en inmediata antecesora de la bauhaus.

pero en el programa de 1919 se dice también: «la escuela es servidora del taller; un día se fundirá en el». en estas palabras se proclama ya una concepción que apunta por encima de todas las anteriores metas pedagógicas, tanto más no siendo la bauhaus una escuela de oficios artísticos sino una institución de enseñanza que — por primera vez, según mis noticias — reunía las misiones de una academia de arte y de una escuela de artes aplicadas; lo cual quiere decir que había de abarcar en un sistema pedagógico la forma autónoma y la utilitaria. la formulación de gropius deja fuera de toda duda que no se había pensado en perseguir por separado cada uno de esos fines educativos. al contrario, la intención era enlazarlos entre sí de manera que el arte autónomo, del cual se dice que no se puede enseñar, debiera entrar al servicio del otro, dentro de ese sistema pedagógico.

como símbolo, en la cubierta de la publicación volante que contenía el manifiesto y el programa estaba impresa la xilografía de feininger «catedral», y medio año después gropius hablaba a los estudiantes de la bauhaus de una «obra de arte total» que como «la catedral del futuro»... había de «irradiar con su luminosa plenitud hasta las cosas mínimas de la vida cotidiana». en esta imagen se refleja un sueño de nostalgia del siglo XIX, según la visión de scheerbarth de una futura arquitectura de cristal. mediante la obra artística unitaria, de la cual se dice en el programa que es «la última meta, si bien lejana, de la bauhaus», deben — así opina ya el movimiento reformador de los oficios artísticos — tenderse de nuevo los destruidos puentes entre la técnica y el ímpetu creador del arte.

pero aunque los ideales de la bauhaus se orientaron en 1919 a los conceptos románticos, estaban lejos de gropius ciertos retrocesos a tradiciones históricas de la forma y la anti-maquínismo de ruskin y morris, que sólo de modo indeciso habían superado los movimientos del «jugendstil» y la «werkbund». cuando feininger, en una carta de 1922, habla de «algún trasnochado romanticismo que vaga fantasmal entre nosotros», no se alude con ello al historicismo. no todos los maestros y alumnos apreciaban con la misma ecuanimidad que gropius las exigencias y posibilidades de la época. esto se deduce de otra carta de

feininger. ante la gran exposición de la bauhaus proyectada para el año siguiente (1923) escribe: «pero algo es seguro: si no somos capaces de mostrar «hechos» a los de fuera y de ganarnos a los «industriales», se presentarán muy malas perspectivas para la continuidad de la bauhaus. hay que orientarse a los beneficios, a la empresa, a la producción en serie. y esto es contrario a todos nosotros, y un grave paso para el proceso evolutivo... pero gropius (gropius) tiene la clara visión de lo real, y los demás no la tenemos... o es que nosotros entendemos por real algo más profundo y que, para prosperar, necesita tiempo.» un año más tarde «se vuelve» feininger contra la «consigna» de gropius «arte y técnica, la nueva unidad», y lo hace «con entera convicción», aunque «... esta equivocación es un síntoma de nuestro tiempo».

feininger no era el único en esta situación de malestar ante el desarrollo de la bauhaus; kandinsky y schlemmer habían reaccionado más duramente todavía. era notorio que los «menos lucrativos talleres» (los de pintura en vidrio y pintura mural, de escultura y escena) quedaban «necesariamente a la zaga de los talleres con buenos ingresos» y así surgía la impresión de «estarse poniendo en duda el valor de lo puramente artístico» (hans m. wingler). pero, en verdad, no era así. sólo hacía falta que la situación y función de dicho valor dentro del sistema pedagógico — situación y función que desde el principio se habían considerado como anclares — aparecieran con tanta mayor claridad cuanto más se acentuara, con la configuración de objetos prácticos, la evolución de los talleres a empresas económicas, o sea cuanto más se acercaran esos talleres a la meta propuesta. no se evidenciaba aquí un fallo de construcción en la estructura pedagógica de la bauhaus. sería también equivocado considerar como expresión de una mera crisis interna de la bauhaus la contraposición de criterios, deseos y exigencias. lo que se manifestó fue, más bien, un destino que afectaba en común a toda creación de formas. el arte autónomo no fue ignorado en su importancia, como opinaba feininger, sino que fue impelido a otra posición en el sentido de la configuración utilitaria. se anunciaba entonces lo que entretanto se ha puesto en mayor evidencia: que la especialización de las tareas del diseño — consecuencia de la mecanización de la producción industrial — aumentaría la distancia entre las artes autónomas y las utilitarias, separadas ya en la pretérita cultura artesanal. morbosos eslabones de enlace, existía, y sigue existiendo aún, el

híbrido « oficio artístico »; y a superarlo debía ayudar la nueva orientación de la pedagogía del arte. aunque el arte autónomo se apropie hoy día muchos elementos formales del mundo técnico-racional, ese arte se alza, sin embargo, como saludable y necesaria reacción del individuo contra un mundo invadido de aparatos, prendido en la red de anónimas instituciones y asociacionismos múltiples. el arte, como hallazgo de formas y plasmación sensible de realidades imaginativas, ha pasado a constituir el anti-mundo de la técnica. la muy invocada « integración » de las artes ¿ es algo más que el ensueño de una fantasía vuelta de espaldas, encendida en ejemplos históricos? sólo como contraste y los contrastes pueden, ciertamente, tener pleno sentido, y tensión de maravillosa fuerza —, parece que la configuración y la técnica autónomas son hoy capaces de emprender su mutuo acercamiento. no « integración », sino sólo encuentro, es lo que por ahora parece posible.

si se contempla la bauhaus desde la distancia temporal, con las experiencias y conocimientos que obtuvimos en las cuatro décadas transcurridas, las dificultades internas de la institución aparecerán bajo un aspecto diferente, y abierto a más ancha perspectiva que la posible entonces a los directamente interesados. se apreciará también que las tan discutidas « crisis » podían producirse sólo en un centro pedagógico que abordaba los problemas desde sus mismas raíces y tenía la suficiente disposición y posibilidad de transformación para, mirando decididamente a la situación real, poder educar a una nueva generación capacitada para la buena y racional configuración de nuestro entorno visible. con ello, la bauhaus superó también el peligro de, bajo la fuerte impresión del arte constructivista, ir a parar al llamado « styling », una simple estetificación de lo útil, o sea resbalar hasta caer en el oficio artístico. las consecuencias que acarrió el « regresar de la utopía » . . . citémoslas a partir de aquí según una nota de diario de schlemmer, de junio de 1922: « en vez de catedrales, la máquina de habitar; renunciar al medievalismo y al concepto medieval de la artesanía y, por último, a la artesanía misma » (en cuyo lugar aparecía la técnica, la técnica mecánica). puede ser que estas consecuencias robaran a la bauhaus algo del esplendor de las ilusiones de 1919. más tarde, en dessau, después de la dimisión de gropius, algunos fallos humanos trajeron otras dificultades, de las que no puede culparse al sistema pedagógico. quien hoy día considere retrospectivamente la evolución

de la bauhaus, su actividad y su fecundidad pedagógica, no podrá pasar por alto, en cualquier caso, lo que, pese a todos los problemas no resueltos, significó la serena y realista práctica de la enseñanza de taller.

constituye una gloria de la bauhaus que pertenecieran a ella varios de los más importantes artistas « libres » de la primera mitad del siglo XX. pero más esencial fue aún lograr que el talento, el saber y experiencia de esos maestros de la forma fructificaran en beneficio del trabajo práctico de taller y la enseñanza elemental de la configuración. en efecto, en la enseñanza de taller no había ninguna clase aislada y de magisterio único de las que solían existir en las escuelas de arte de tipo académico, y que todavía hoy existen. ello no impidió que en la bauhaus se desarrollara también un magnífico arte autónomo, precisamente por el estrecho contacto con la configuración utilitaria y técnica, en especial con la arquitectura. basta pensar en las obras murales de schlemmer. cierto que, dentro del sistema pedagógico, el arte autónomo no desempeñaba otro papel que el del servicio al taller. pero también ello le vino a deparar nuevas fuerzas e impulsos.

la máxima importancia en la pedagogía de la bauhaus gravitaba desde un principio en la configuración no autónoma, supeditada a la enseñanza de taller, y en tal sentido, naturalmente, fue desplazándose de forma progresiva el centro de gravedad. sólo en virtud de ello, la bauhaus superó la academia de arte y la escuela de oficios artísticos y pasó a ser predecesora, más aún, fundadora, de una teoría y práctica del moderno mundo técnico y de su humanización mediante la tarea configurativa.

hans eckstein

la arquitectura como materia de enseñanza.

lo que mueve a gropius a prescindir de la creación de una sección de arquitectura en weimar es, en primer lugar, la escasez del presupuesto de la bauhaus, que no permite contratar el personal docente necesario. la instalación de un lugar de experimentación constructiva en 1923, no es aprobada. gropius piensa esperar, para la sección de arquitectura, a que termine sus estudios la primera generación del alumnado.

pero gropius y los colaboradores de su oficina de arquitecto colaboran, desde 1919, enseñanza arquitectónica preparatoria (estereografía, dibujo de construcción, dibujo de proyecciones y dibujo arquitectónico). de continuo, se llama a los alumnos a intervenir en los trabajos de sus encargos de construcción privados (los de gropius), y en éstos participan también los talleres.

en 1922, mucho comienza a trabajar en arquitectura. para la exposición de 1923, se edifica la casa de experimentación « am horn », según proyecto suyo, y que será también su futura vivienda. mucho sigue con la arquitectura hasta 1926. marcel breuer comienza en 1924 a proyectar edificios según los nuevos principios de configuración. con el traslado a dessau, la bauhaus sale, de un golpe, del estadio experimental, en virtud de los grandes encargos que se le hacen y que familiarizan a los alumnos con las tareas prácticas. la arquitectura de interiores está ahora en manos de los talleres.

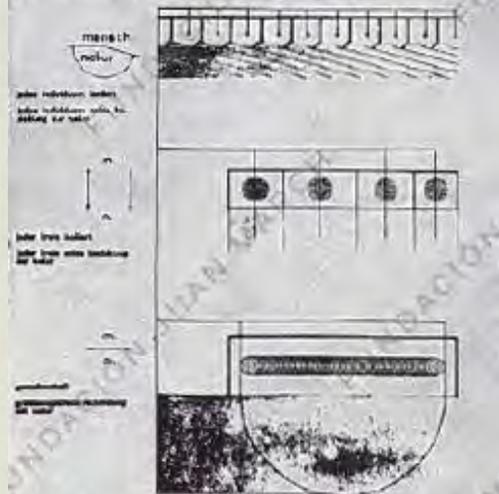
gropius creó en 1927 una sección de arquitectura y llamó para dirigirla a hannes meyer, sección que éste amplió en su subsiguiente etapa de director. meyer llevó a hilberseimer como maestro de vivienda y urbanística, orientó todo el plan pedagógico hacia la enseñanza de la arquitectura e introdujo las necesarias materias científicas auxiliares. en su condición de marxista científico, hannes meyer estaba convencido de que la configuración es resultado del cálculo y de que la estética no desempeña papel alguno. su interés especial estaba en la determinación de los fundamentos.

ludwig mies van der rohe fundió la sección de arquitectura y el taller de decoración bajo la denominación de « construcción y decoración », para hacer patente la unidad de espacio y objeto de uso, material y color. con su extraordinario sentido del espacio y su don innato para apreciar la máxima calidad artesana, mies determinó el retorno de la bauhaus al arte.

da die sozialistische gesellschaftsordnung durch wirtschaftliche faktoren bedingt ist, werden die fabriken die organisationszentren des staates sein.



beziehungen der menschen (individuum, leute, gemeinschaft) zueinander und zur natur



enseñanza de hannes meyer

ensayo de creación de un tipo de vivienda comunitaria, con especial consideración de la investigación de fundamentos: (trabajo libre) 1930. philip tolzines y tiber weiner.

- 1 investigación sistemática
- 2 plano calculado según los factores de funciones vitales y radiación solar

proyecto de casas alineadas, para tel aviv, 1928, philip tolzines

- 3 maqueta, plantas, sección construcción simple y adaptación al clima de israel. enseñanza de hans wittwer

casa del dr. nolden en mayer (eifel), 1928, hans volger

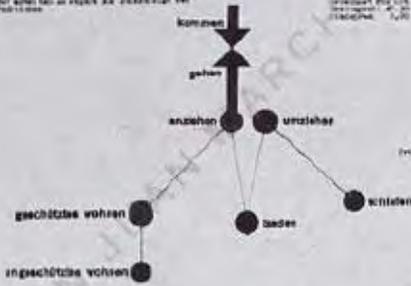
- 4 plantas
- 5 entrada a las habitaciones particulares. fachada sobre el jardín



der grundriß errechnet sich aus folgenden faktoren

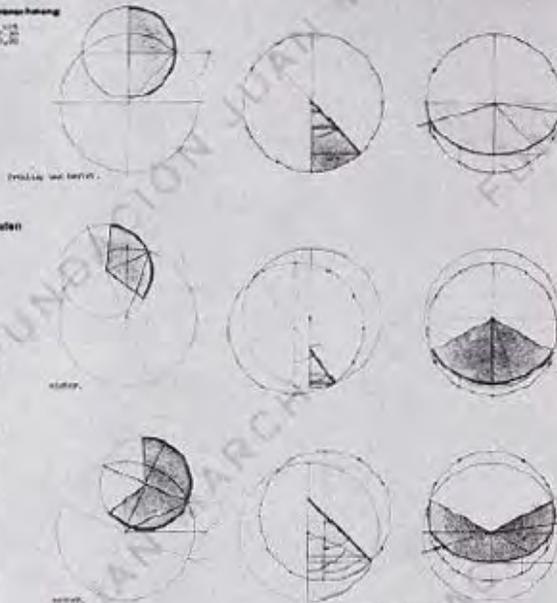
1. bewegungsfaktoren

der grundriß ergibt sich aus folgenden faktoren



2. zusammenfassung

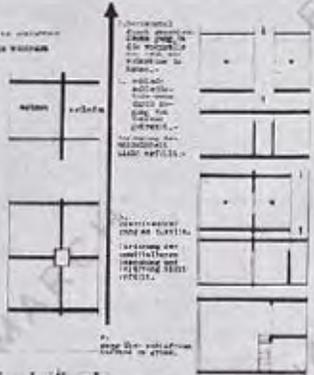
zusammenfassung



3. wohnen

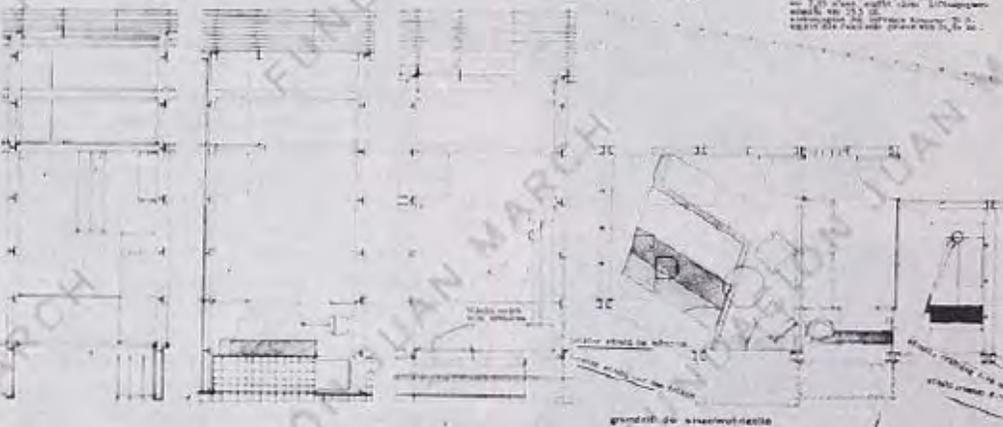
wohnen

wohnen

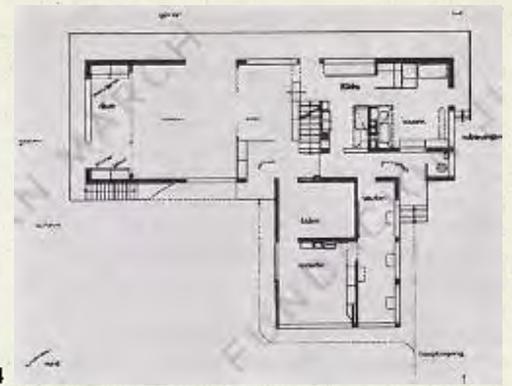


1 und 2 gibt 4

3 und 4 gibt 6



herausgeber
herausgeber - 1. wohnung



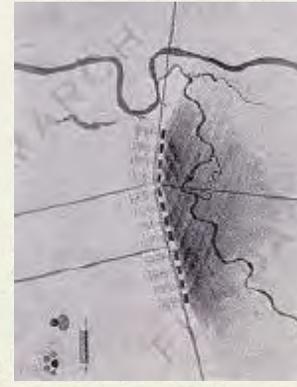
4



5



6



7

2

enseñanza de ludwig mies van der rohe y enseñanza de ludwig hilberseimer

urbanística

ludwig hilberseimer. planeamiento urbanístico para dessau. 1932

6 estado primitivo

7 nuevo planeamiento

diagrama 1: situación actual de la zona industrial y de viviendas

diagrama 2a: ampliación de la zona de viviendas; el lugar de trabajo no resulta ya practicable a pie

diagrama 2b: la ampliación « en franja » pone en sana y orgánica relación las zonas de vivienda e industrial y permite toda ulterior extensión sin que los sectores se perjudiquen entre sí

ludwig hilberseimer. 6 variaciones, sin alteración de la densidad de habitantes. hacia 1930

8 maqueta

en todas las variaciones, permanecen sin alterar: la orientación al sur, la densidad de 250 personas por hectárea, y el número de las viviendas

8 casa de una planta

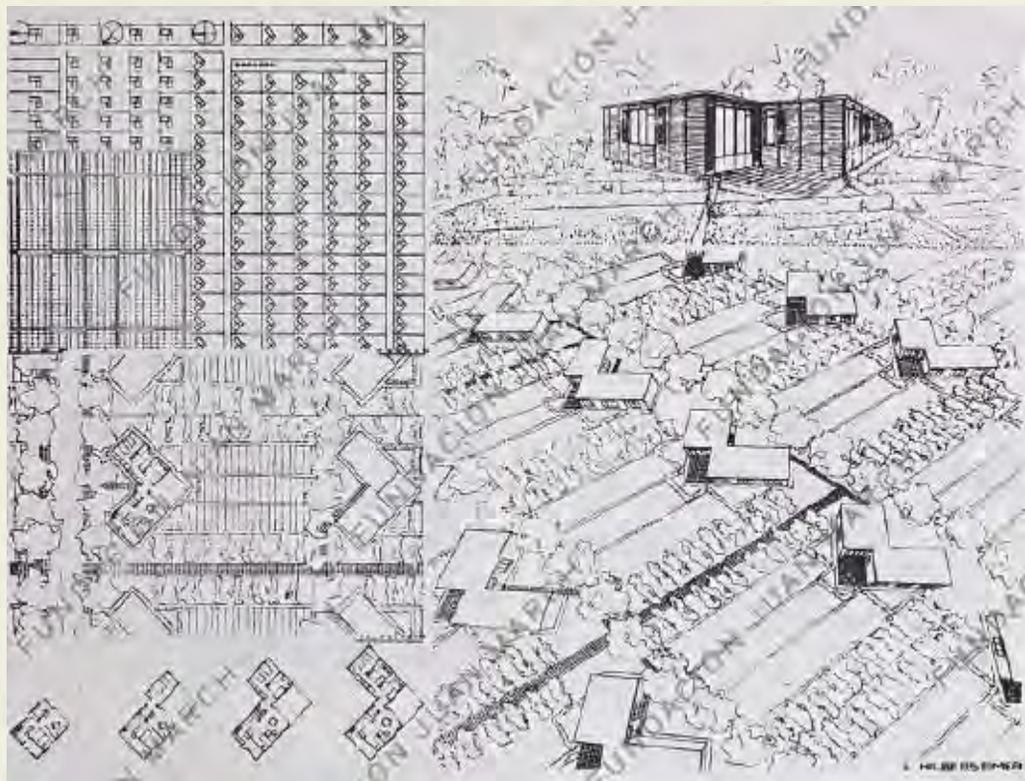
capacidad para seis camas

9 planta, perspectivas, plano de situación. josef pohl

10 plano de situación, planta. günter conrad

11 planta. fritz schreiber

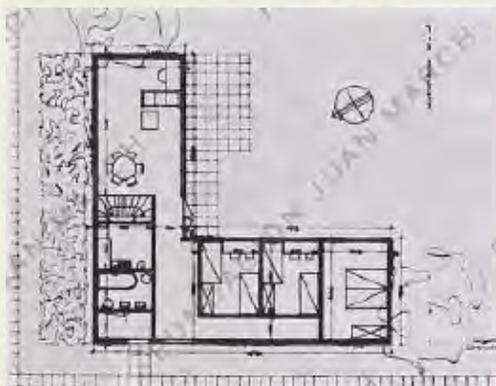
12 perspectiva, planta, plano de situación. desconocido



9



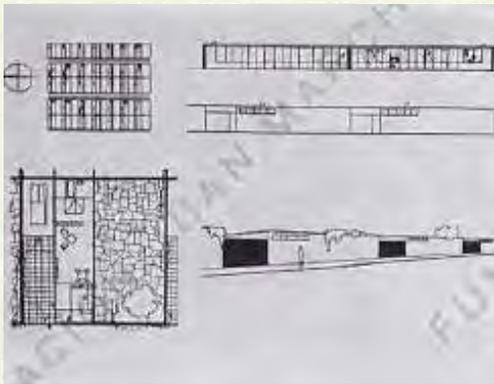
11



10



12



13



**enseñanza de ludwig mies van der rohe
y enseñanza de ludwig hilberseimer**

casa para dos personas

13 casa de alineación, con patio interior.
planta, vista desde la calle. eduard ludwig
14 « casa b. » vista de la sala de estar.
1932/33. herbert hirche

casa atrio, para una persona, 1931,
howard dearstyne
tinta china, 51 x 72 cm
15 planta y perspectivas

14 casa exenta, para una familia. 1932.
hermann blomeier
tinta china, 59 x 46 cm
16—17 planta y perspectivas

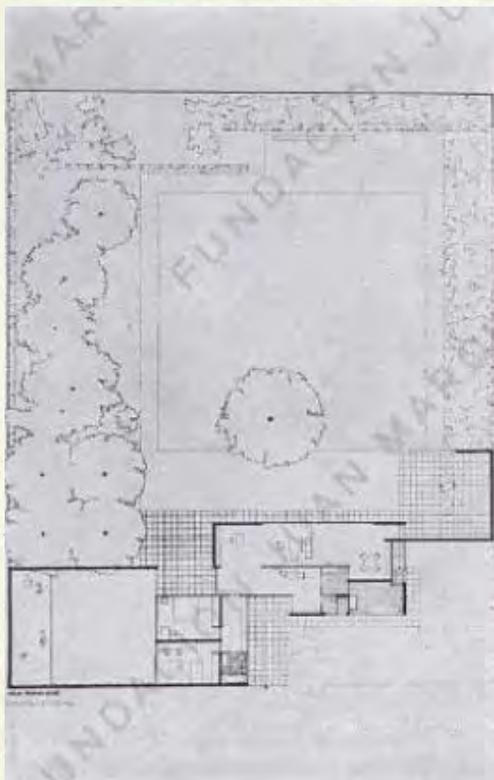
transformación de la casa borhardt, dessau
eduard ludwig
18 perspectiva y secciones

casa de veraneo masst. 1932. rudolf ortner
tinta china, 49,5 x 65 cm
19 vista isométrica y perspectiva

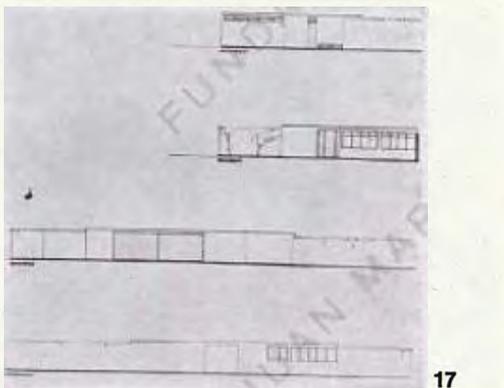


15

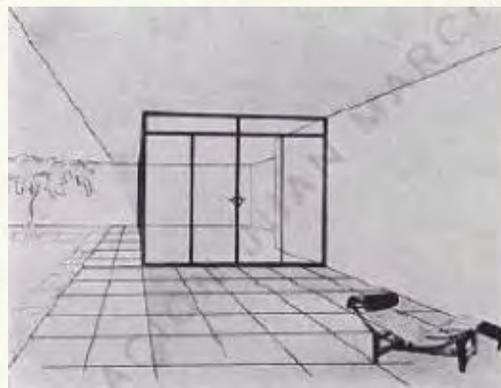
19



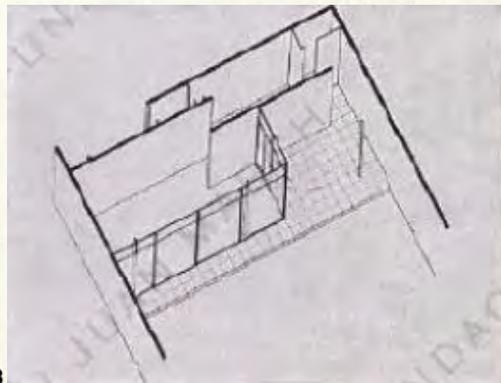
16

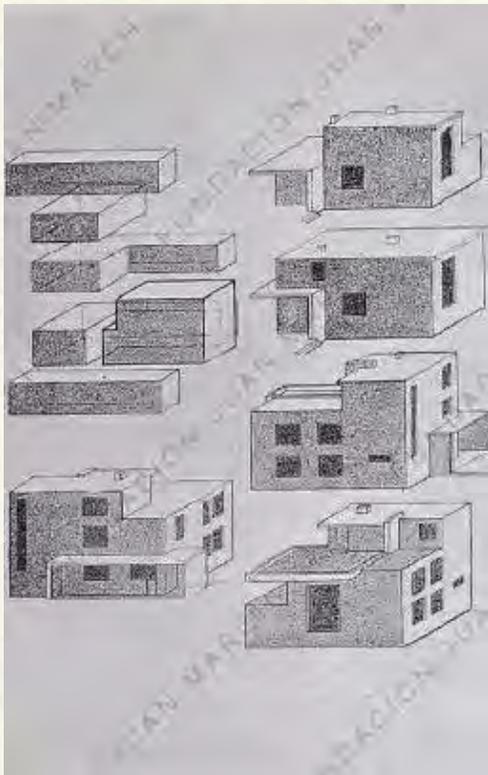


17



18





22

desde el punto de vista artístico, el nuevo procedimiento arquitectónico debe merecer aprobación. la unificación de los elementos constructivos tendrá como saludable consecuencia que los nuevos edificios vivienda y barrios urbanos tengan un carácter común. no hay que temer a la monotonía siempre que se cumpla la exigencia básica de tipificar sólo las partes arquitectónicas, pero variando, en cambio, los cuerpos resultantes de la edificación de las mismas. el material bien trabajado y la clara y sencilla construcción garantizarán su « belleza ». de las dotes creadoras del arquitecto dependerá luego hasta qué punto, partiendo de esta « caja de construcciones », cuaja en la edificación un bien configurado espacio. la normalización de las partes, en cualquier caso, no pone límites al carácter individual de la configuración que todos deseamos . . . en esto, queda a la idiosincrasia personal y nacional el margen suficiente para manifestarse, aunque todo lleva en sí el carácter de nuestro tiempo. walter gropius. cita abreviada de « wohnhaus-industrie » (industria de la casa vivienda), libros de la bauhaus, núm. 3, múnich o. j., p. 13.

sistematización

las casas de construcción en serie constituyen un problema capital de la nueva arquitectura, a causa de su actitud social. mediante normalización y tipificación se crea un proceso industrial constructivo que proporciona casas alineadas de poco costo, pero sanas y adecuadas las necesidades propias de la vivienda. en la colonia de tórtlen (dessau) hizo gropius uno de los primeros ensayos técnicos. los elementos normalizados se prefabricaban en el mismo solar de construcción y se colocaban por medio de grúa.

walter gropius

casas en serie, 1921. 9 partes

20 maqueta. tamaño total, 150 x 150 cm

21 representación isométrica de una casa

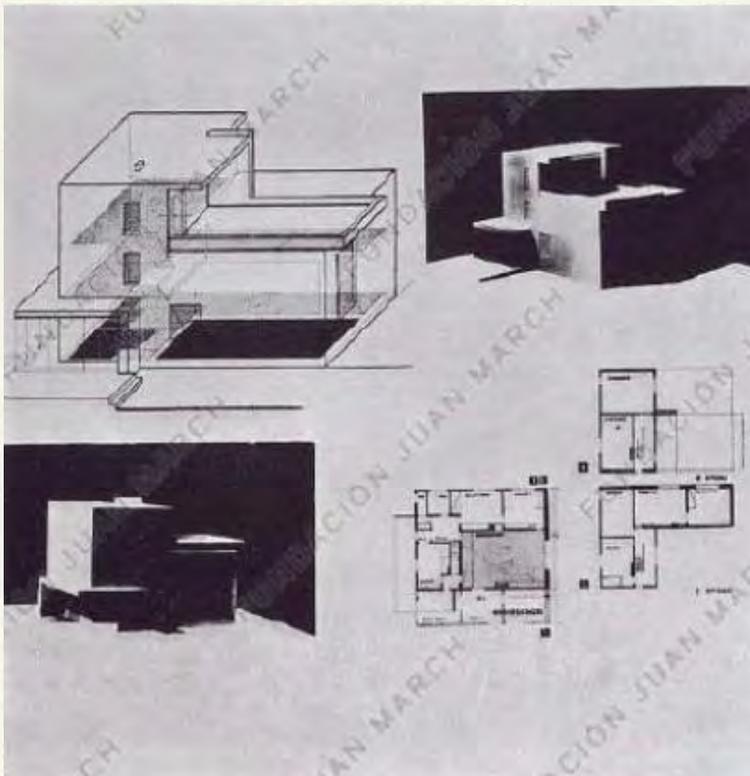
22 cuerpos de piezas separadas,

y variaciones

idea fundamental: unión de la máxima tipificación y máxima variedad posibles.

6 diferentes elementos, cada uno de ellos utilizable de distintos modos.

20



21





23



25

sistematización

casa « el cubo rojo ». proyecto, 1923
farkas molnár

23 vista desde la calle

georg mucho

« casa experimental de la bauhaus » en la calle
« am horn », de weimar. 1923

en cooperación con la sección de arquitectura.
dirección adolf meyer y walter march

24 representación isométrica. planta
dibujo de benita otte

25 vista exterior

26 interiores: cuarto de niños, comedor,
cocina

27 cuarto de la señora de la casa

28 cocina.

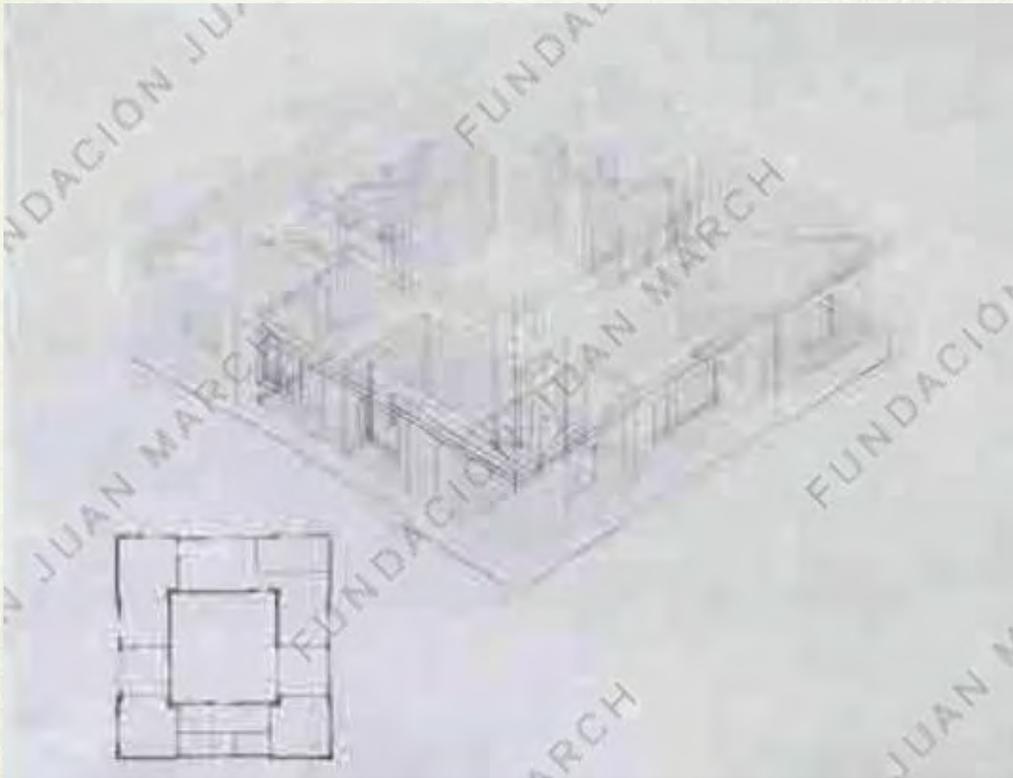
realizada para la exposición del verano de
1923, esta casa corresponde a las modernas
necesidades de vivienda, con los medios de los
nuevos principios de configuración.

*división esquemática de la planta (gran sala
de estar, central, de alto techo, con piezas
contiguas, menores y más bajas, por todos los
costados). esta disposición resulta práctica
por lograrse con ella una relativa reducción
de las proporciones de la casa, y con ello una
mayor economía, tanto en la construcción
como en el mantenimiento.*

superficie de planta, 12,70 x 12,70 m.

pedra revocada, con capa de torfoleum.

toda la instalación interior se realizó en los
alleres de la bauhaus.



24



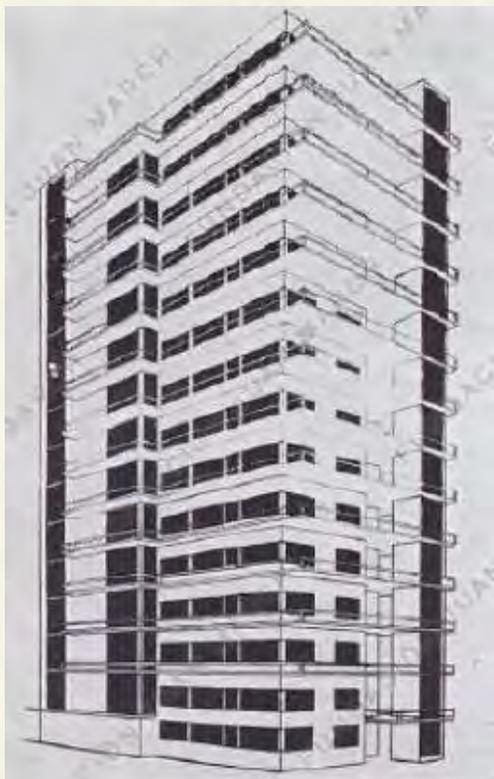
26



27



28



29



sistematización

georg mucho
casa de apartamentos. 1924

29–30 proyecto original, 62 x 35 cm, y plano;
osatura de acero, con placas de hormigón
prefabricadas. terrazas jardín

« casa de acero » (prototipo de casa metálica)
en törten, cerca de dessau. 1926

colaborador, richard paulick

31 proyecto, con planta, 44 x 62 cm
construido para la inauguración del edificio de
la bauhaus en 1926, en colaboración con la
empresa carl kästner a. g. de leipzig.

vivienda ampliable, con flexibilidad de planta.
armadura de acero sobre basamento de
hormigón. placas de acero siemens de 3 mm.
aislamiento por espacio cerrado de aire entre
planchas de torfoleum y de escoria de yeso.

marcel breuer

proyecto de casa de pisos, de viviendas
pequeñas. 1923/24

32 maqueta presentada al concurso de casas
baratas del « bauwelt », 1924. prototipo de la
casa « lameliforme ». ventajas: prolongado
soleamiento, buena ventilación. acceso a las
viviendas, por galerías abiertas.

31

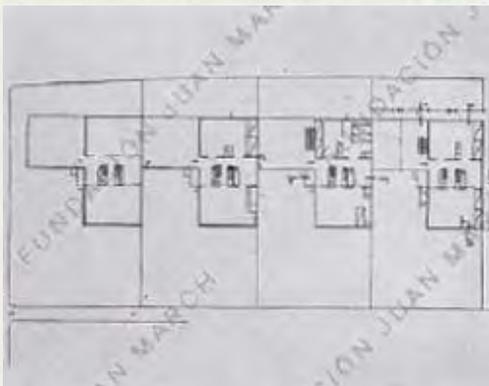


casas bambos tipo 1. proyecto, 1927

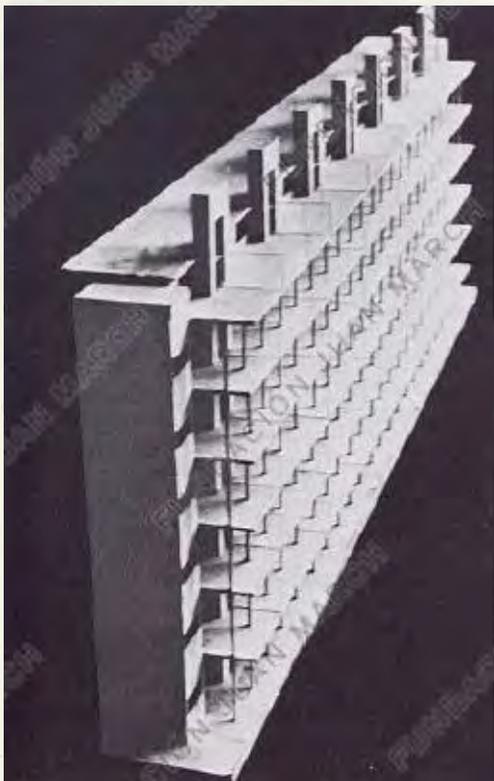
33–34 perspectiva y planta
planta. dos piezas principales, divisibles por
tabiques cambiables, según las diversas
necesidades: hombre-mujer, padres-hijos,
día-noche. techo terraza para el taller o
estudio sobreelevado. armadura de acero con
placas de aglomerado de cemento y amianto,
normalizadas, para las paredes exteriores e
intermedias.

70 m² de superficie habitable.

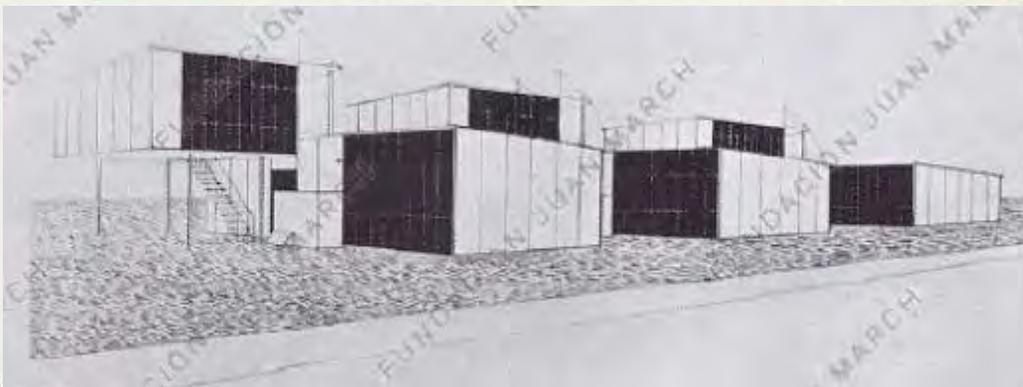
33

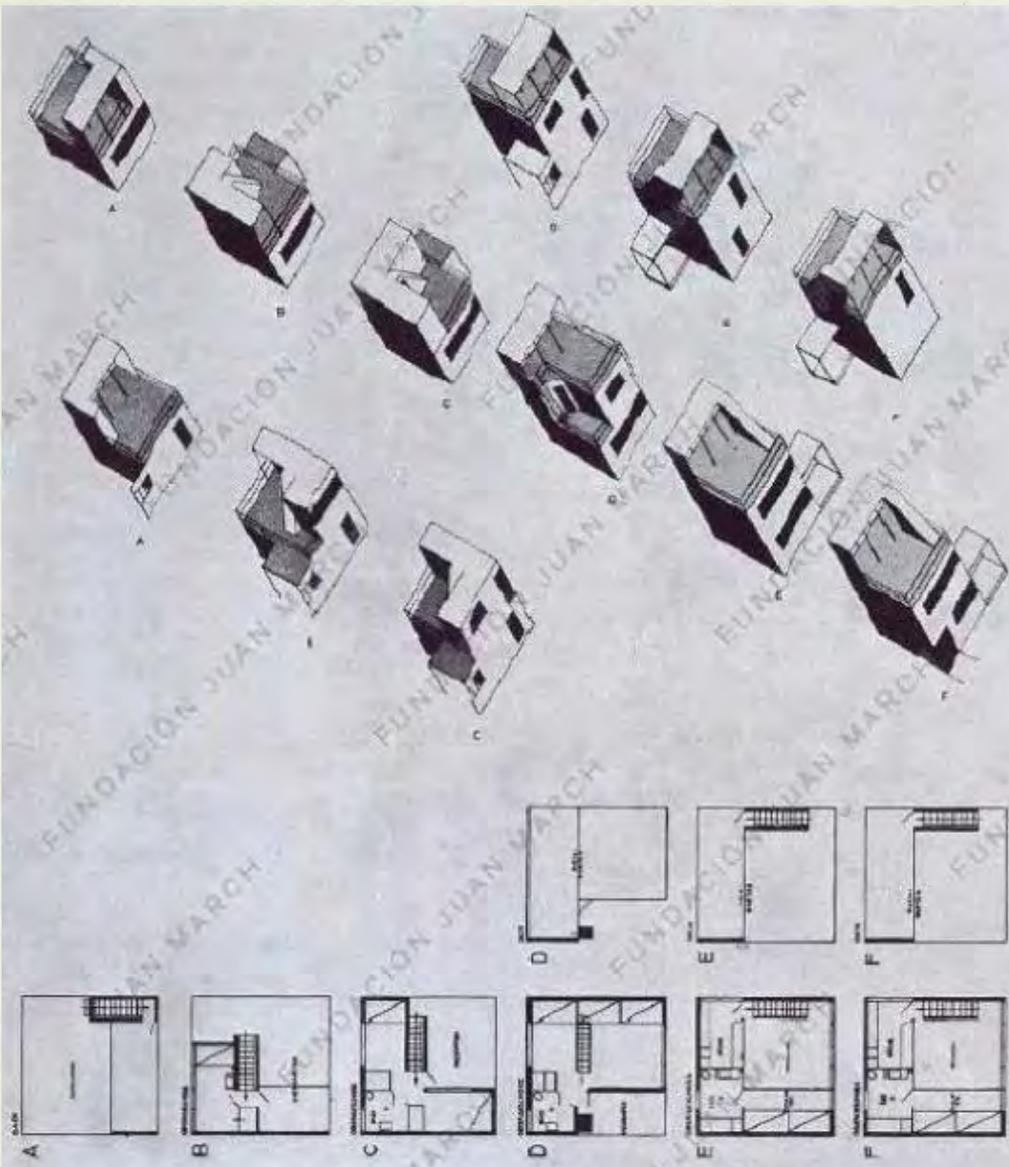
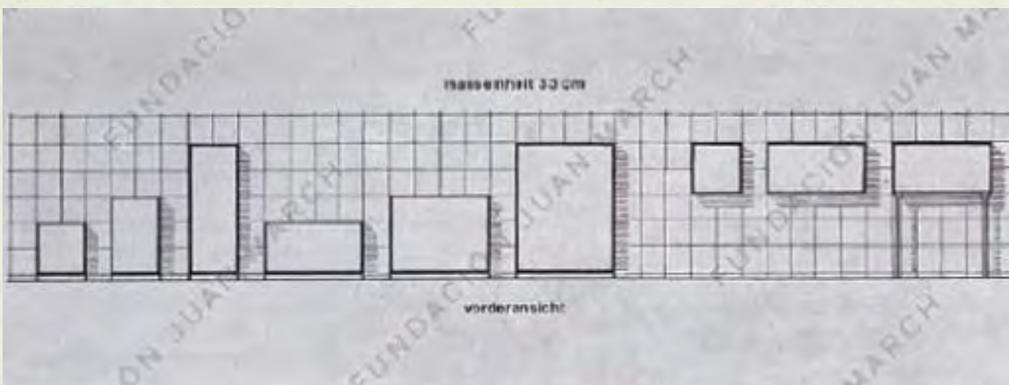


34



32





sistematización

marcel breuer
sistema modular (elementos de cajón) para
mobiliario. 1924 (unidad de medida, 33 cm)
35 dibujo.

casa de metal pequeña. proyecto, 1925
36 plano y representación isométrica
elementos metálicos prefabricados. planta

6 variaciones de la « casita 1927 »

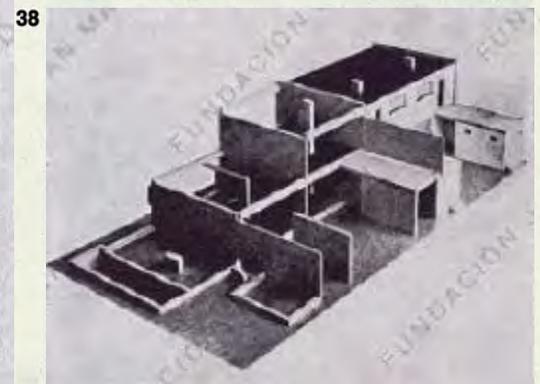
37 plantas y vistas

variaciones de una planta cuadrada: organiza-
ción interior, número de plantas, terrazas
35 abajo: plantas del piso bajo y superior y del
37 techo. arriba: en serie diagonal, vista de las
seis casas; la serie superior presenta las
últimas casas, y la inferior las primeras, todas
por el lado posterior.

walter gropius

montaje de las casas tipo de la primera fase
de la colonia de la bauhaus en tórtén, dessau,
1926

38 maqueta (véase gropius, núm. 25).
se resaltan los elementos prefabricados.
sistema: muros parafuegos, como sostén;
techos autoportantes, de vigas de hormigón;
soportes de hormigón independientes, en los
frentes anterior y posterior.



escultura

talla en madera

1920–1922, georg mucho, maestro de forma
 1922–1923, oskar schlemmer, maestro de forma
 1921, hans kämpfe, maestro de artesanía
 1921–1925, joseph hartwig, maestro de artesanía

joost schmidt, la casa sommerfeld,
 berlín-dahlem. (arquitectos, w. gropius y
 a. meyer.) 1922

39 puerta tallada. madera de teca
40 detalle del barandal de escalera.
 representación de la serrería del propietario de
 la casa.

escultura en piedra

1919–1922, johannes itten, maestro de forma
 1921–1923, oskar schlemmer, maestro de forma
 1921–1925, joseph hartwig, maestro de artesanía

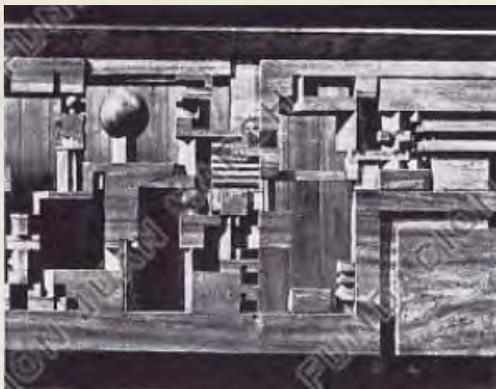
41 taller en weimar, 1923
42 kurt schwerdtfeger. escultura arquitectónica en piedra arenisca. 1922
43 oskar schlemmer. proyecto de escultura esferoide, 2. 1921
 pluma y lápiz, 22,5 x 11,5 cm
44 oskar schlemmer. figura articulada. 1922
 pluma y lápiz, 38,5 x 15 cm
45 oskar schlemmer. proyecto para una escultura en metal, « cabeza abstracta ». 1923
 pluma y lápiz, 55 x 38 cm
 43–45 frau tut schlemmer, stuttgart

heinrich neugeboren. representación plástica de los compases 52–55 de la fuga en mi menor de j. s. bach. 1928

46 maqueta en metal. reconstruida en 1967
47 representación gráfica de los compases 61½–66, con las entradas vigésimo-sexta y vigésimo-séptima (aumento) y vigésimo-octava (inversión) del tema.



39



40





42



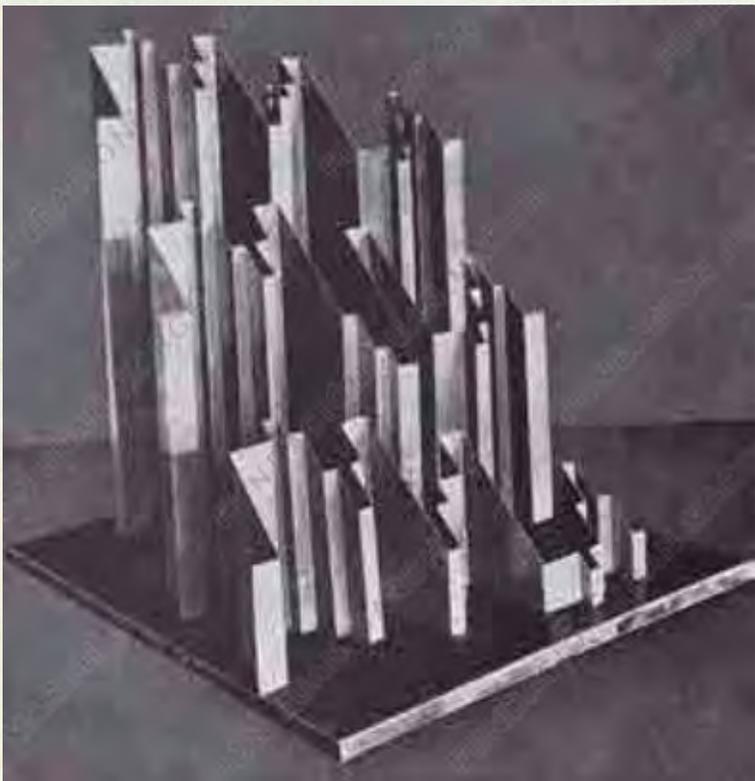
43



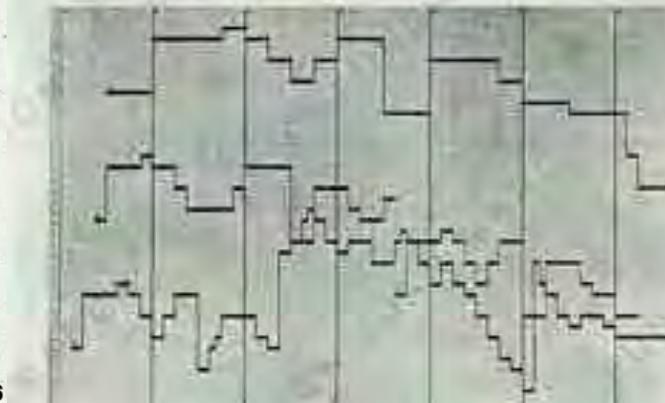
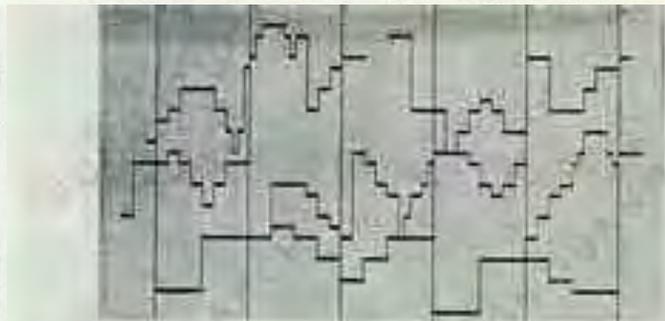
44



45



46



47

escultura

taller de escultura

1928–1932, joost schmidt

trabajos de estudio

48 orden disperso (desorden)

49 una de las muchas posibilidades de ordenación de las figuras del núm. 58

50 estudio comparativo: volumen cónico positivo y negativo; cono completo y tronco de cono vaciado en madera (cuerpos convexo y cóncavo)

51 estudio de penetración; las partes y el todo (franz ehrlich)

52 estudio de penetración, desde dos puntos de vista. tubo cilíndrico con curva de penetración de una esfera y penetración de un cilindro menor, cortado oblicuamente en un extremo. (franz ehrlich)

53 algunos elementos de configuración; figuras; estudio de composición e iluminación

54 cilindro hueco, esfera y cilindro macizo; penetraciones

55 elementos tridimensionales (representación del volumen virtual)

arriba: del cilindro al hiperboloide abajo: de la recta y el círculo (barra y anillo), al hiperboloide, la esfera, etc., mediante rotación

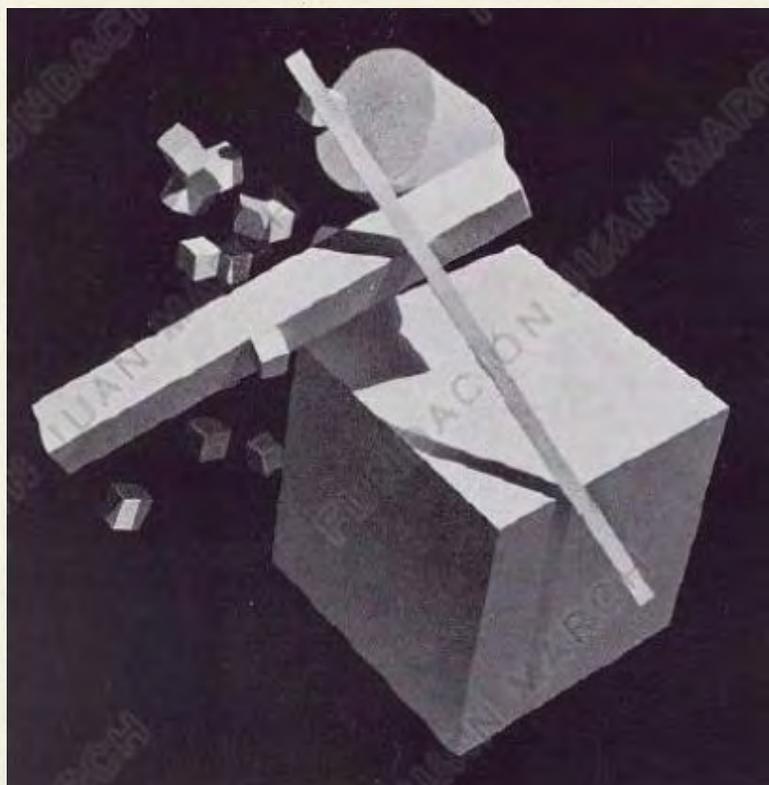
56 joost schmidt. escultura paraboloides.

1927/28. hilos, barras, bola de vidrio engastada en madera; formas expresivas de movimientos de torsión

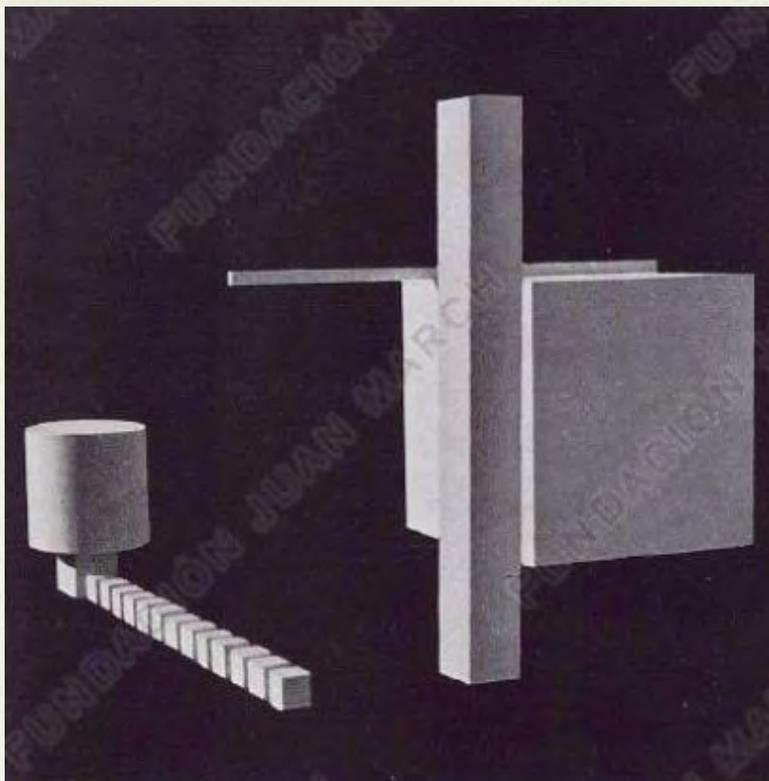
57 joost schmidt, proyecto para un relieve en madera. 1932/33

tinta china, 72 x 50 cm. ba 648

58 joost schmidt. el corredor. relieve en madera, resaltado y rebajado; pintado en blanco. 80 x 100 cm. quemado en 1943. foto



48



49

I. a la palabra «escultura», o modelado («plastik» en alemán), todos añaden mentalmente la palabra «arte». pero como del «arte» cada cual tiene su concepto, vamos a abolir este término, con todos sus diversos contenidos. también así nos entendemos.

II. no tenemos la intención de hacer una nueva unidad de tres: arquitectura, escultura, pintura. lo que se ha tri – «partido», no debe «re» – acoplarse.

joost schmidt, de «plastik . . . und das am bauhaus» (escultura . . . y en la bauhaus). en bauhaus, 1928, 2/2 p. 21



50



54



57

58



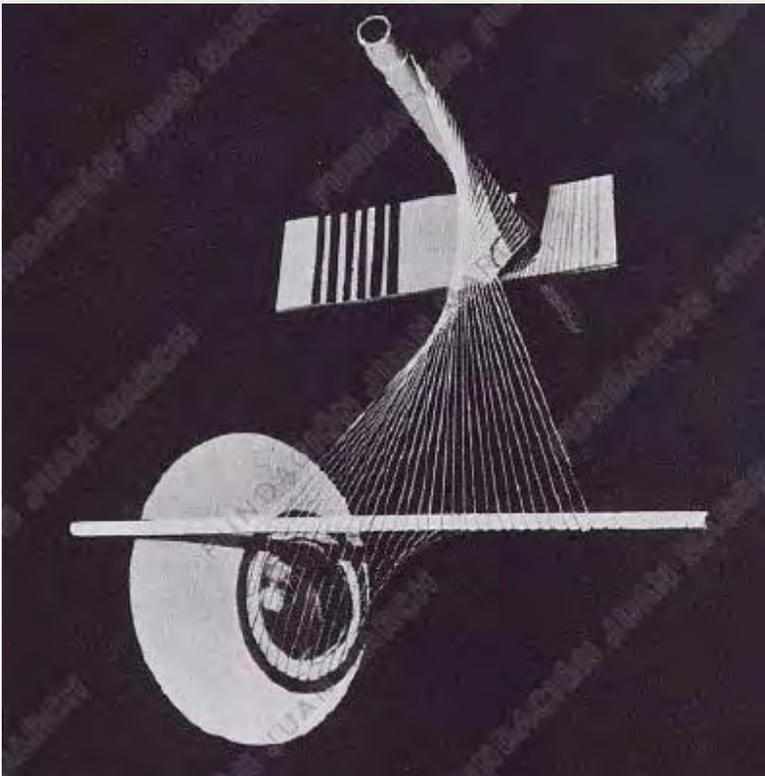
51



55



52



56



53

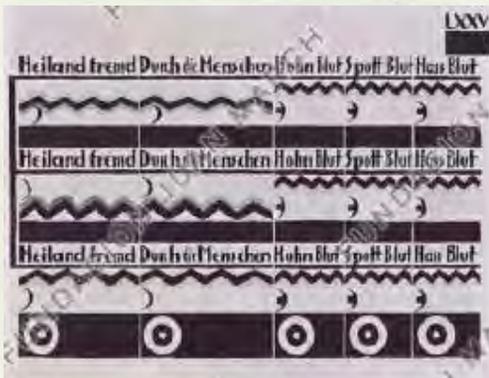


59



60

61



63

la obra escénica es obra artística.
la obra escénica expresa la unidad de la vida mediante la diversidad de lo vivo. la mitad se expresa por el orden en la diversidad. el orden es la ley de la obra artística . . . la obra escénica abarca el mundo del hombre. produce vida, como la vida misma produce vida. el mensaje del hombre interior despierta al hombre interior.
por los diferentes sentidos, la obra produce un sentido: redención de lo contradictorio por medio de la ley. ley es el orden de la vida, que ayuda a vivir a todo lo vivo.
lothar schreyer
primera información de « die bauhausbühne » (el teatro de la bauhaus), 1922

la receta según la cual opera el teatro de la bauhaus es muy sencilla: séase lo más imparcial posible; acérquese uno a las cosas como si el mundo acabara de ser creado; no se reflexione sobre una cosa hasta matarla, sino déjese aunque cuidadosamente, que se desenvuelva en libertad. séase sencillo, no mezquino (« ¡sencillez es una gran palabra! ») séase antes primitivo que retorcido o ampuloso; no se sea sentimental, pero téngase, en cambio, espíritu. con ello se ha dicho todo y nada. adelante: pártase de lo elemental. y ¿que quiere decir eso? . . . pártase del punto, de la línea, de la simple superficie, y pártase de la simple composición de superficies; pártase del cuerpo. pártase del color simple, tal como lo hallamos: rojo, azul, amarillo y negro, blanco, gris. pártase del material, nótese las diferencias de calidad de materiales como vidrio, metal, madera, etc., y asimíleselas en lo más íntimo. pártase del espacio, de su ley y secreto, y déjese uno « embriujar » por ellos. con esto se ha dicho, otra vez, mucho y, también otra vez, nada, en tanto que estas palabras no se hayan sentido y consumado. pártase del estado del cuerpo humano, del existir, del estar en pie, del andar, y, finalmente, del saltar y del bailar. porque, en efecto, dar un paso es un enorme acontecimiento, y no menos lo es levantar una mano, mover un dedo. téngase tanto respeto como reverencia ante cada acción del cuerpo humano, y sobre todo, en la escena, ese mundo peculiar de la vida, de la apariencia, esa segunda realidad en la que todo se halla envuelto en el resplandor de lo mágico.
oskar schlemmer
diario, mayo, 1929

escena

1921—1923, lothar schreyer
1923—1929, oskar schlemmer
el taller no tuvo carácter oficial hasta dessau; no hubo maestro de artesanía; carl schlemmer colaboró en los figurines, también después de su cese en 1922

lothar schreyer
59—60 dos figurines para las obras « kindersterben » y « mann ». 1921
grabados y acuarela, 46 x 30 cm
frau margarete schreyer, hamburgo
61 tres hojas de partitura musical para « kreuzspiel », 1920
xilografías, 30 x 42 cm
frau margarete schreyer, hamburgo
62 la virgen maría en la luna. figurín para « mondspiel », representado en 1921 en la bauhaus, litografía, 39 x 29,5 cm. ba 257

hans haffenrichter
63 dos figurines, 1923
xilografía, 34,5 x 25 cm
hans haffenrichter, hittenkirchen

oskar schlemmer
64 plan figurativo para el « ballet triádico ». 1920
pluma, tinta china y acuarela, 38,5 x 53,5 cm
busch-reisinger museum, cambridge/mass.

6 figurines del « ballet triádico », 1920—1922. estreno, 30, 9, 1922 en el landestheater de stuttgart, con la pareja de bailarines a. burger y e. hötzl.
« triádico » (de « trias »); se denomina así por ser tres los bailarines y por la construcción tripartita sinfónico — arquitectónica del conjunto y por la unidad de danza, vestuario y música.

vivos voco, vol. 5, 1926 (cf. p. 21)
65 abstracto; altura, 200 cm
66 figura-disco; altura, 205 cm
67 minué (turco); altura, 190 cm
68 figura de alambre; altura, 191 cm
69 bola de oro; altura, 181 cm
70 buzo; altura, 191 cm

71 el « ballet triádico », 1912—1922
fotomontaje
72 abstracto, 1919
acuarela y lápiz, 55 x 40 cm
73 bola de oro, 1919
acuarela, 59 x 39 cm
74 tres figurines del « ballet triádico », 1919
acuarela, 31 x 45,5 cm



65



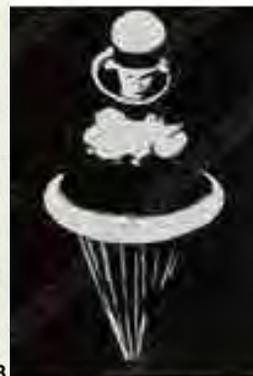
68



70



73



69



72



71

74



66



67



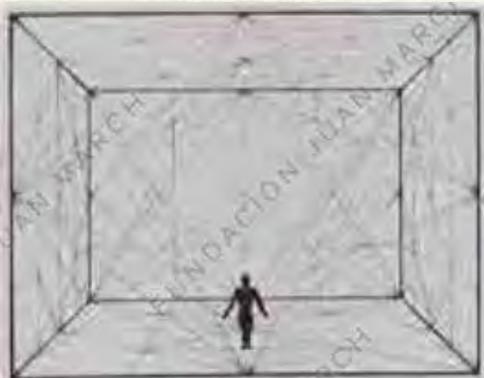
75



76

77

78



75



escena

oskar schlemmer

75 figura y lineatura de espacio, 1924
pluma, 21 x 27 cm76 lineatura egocéntrica del espacio. 1924
pluma, 21,5 x 28 cm77 « gabinete de figuras », I. 1922
tinta china, 20,5 x 30 cm

frau tut schlemmer, stuttgart

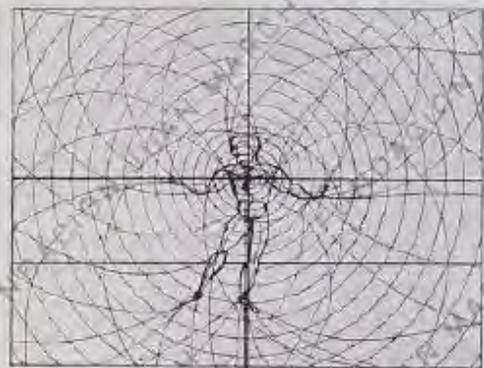
78 « gabinete de figuras », III. 1922-26
foto de una escena79 lineatura del espacio, con figura humana,
1927 (siedhoff)

79

80 « danza del metal ». 1929 (grosch)
ejecución, clemens y winter

81 danza de palos. 1927 (kreibig)

82 diagrama para danza mímica. 1926

83 danza mímica II. 1926 (schlemmer,
siedhoff y kaminsky)

76



80



77



81



82



83



78



84



88



85



89



86



90



91



87



92



93

escena

oskar schlemmer

84 danza de las cajas. 1926 (siedhoff)

85 danza del vidrio. 1929 (grosch)

ejecución, clemens, mentzel y winter

86 juego de luz con proyección y

transparencia. 1928 (siedhoff)

87 pantomima con figuras y bastidores trans-

parentes. 1927

88 farsa de la escalera; escena con clown

musical. 1926 (andor weininger)

89 tres máscaras para el «ballet triádico»

frau tut schlemmer, stuttgart

90 coro de máscaras (festín). 1927

91 kurt schwerdtfeger

juegos luminosos de colores. 1922

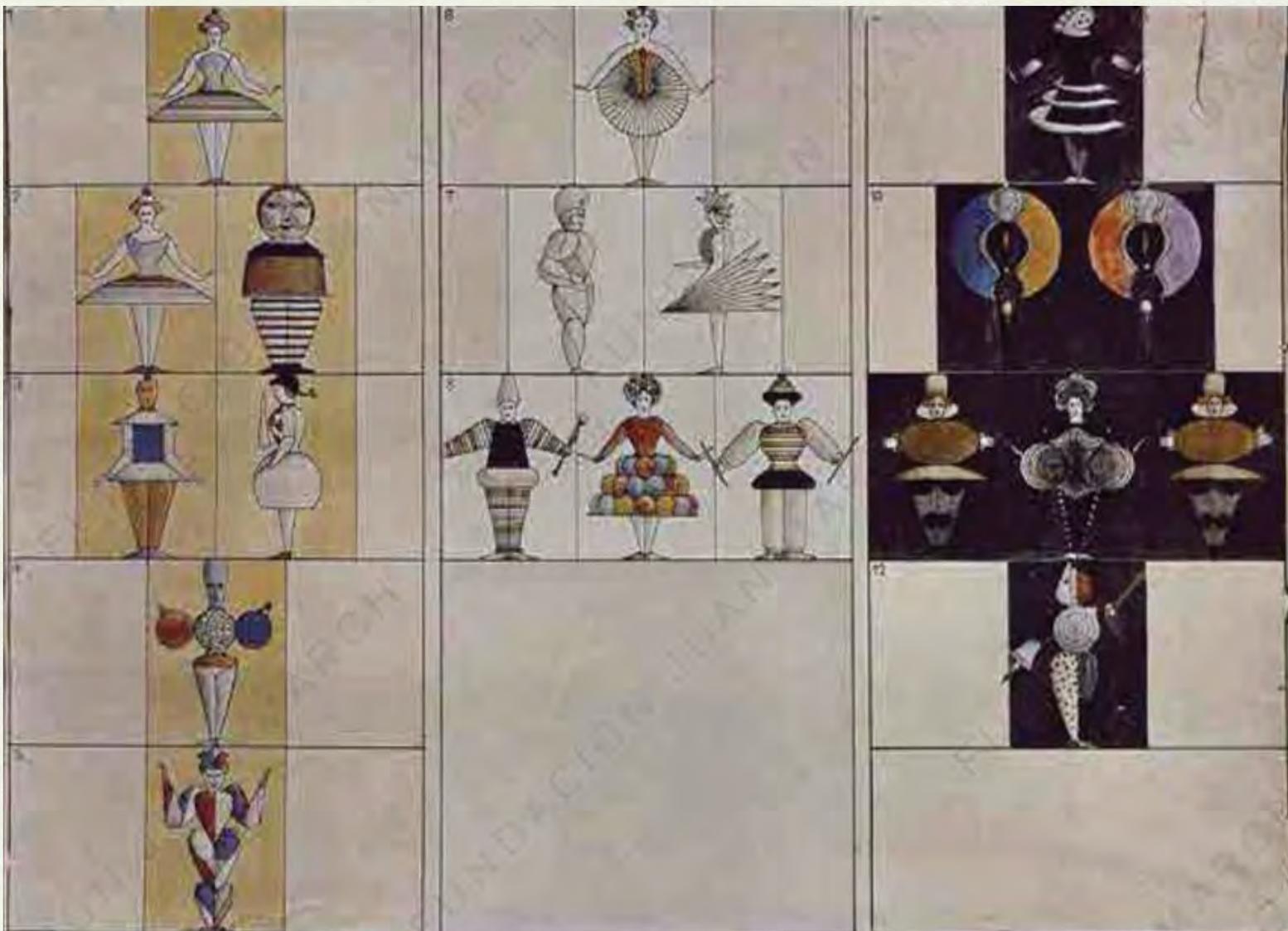
realizado en 1966

92 ludwig hirschfeld-mack

juegos de luz con reflexión. 1922-1924

93 ilse fehling

proyecto de teatro de marionetas. 1922





95

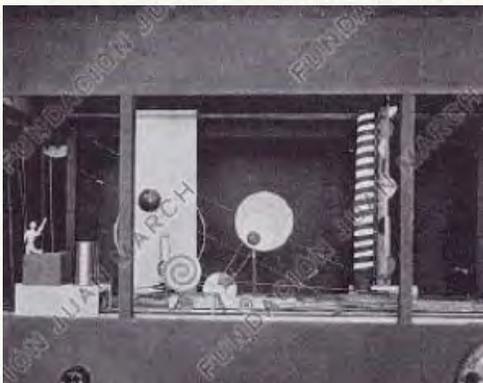


96

97



98



escena

kurt schmidt

94 proyecto para el ballet mecánico. 1923
temple, 33 x 48,5 cm

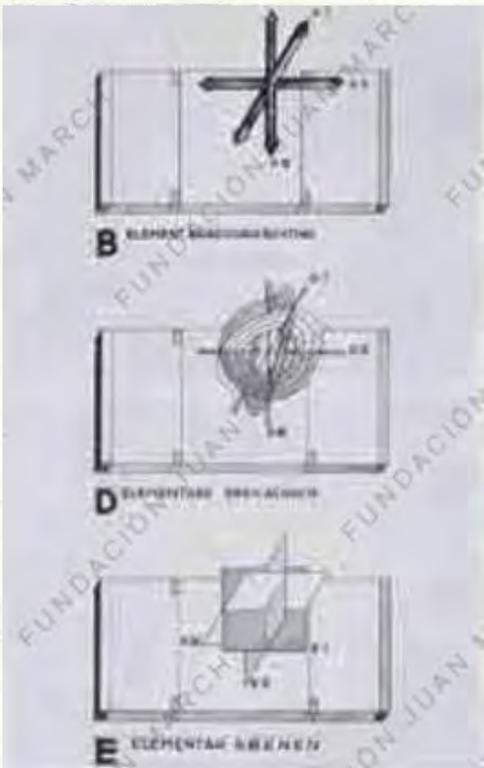
frau tut schlemmer, stuttgart

95 proyecto para el ballet mecánico. 1923

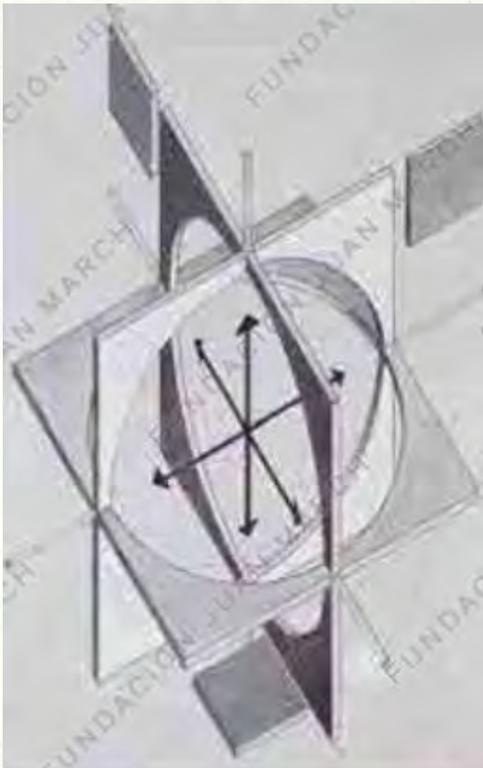
96 marionetas para « las aventuras del
gibosito » y « médico y criado ». 192397 george a. adams-teltscher. ballet
mecánico. 1923dos proyectos, 34 x 48 cm
george a. adams, londres98 heinz loew. maqueta de escenario
mecánico. 1926/27; movimiento mecánico
92 x 153 x 76 cm

andor weininger

99 el teatro esférico, proyecto, 1926

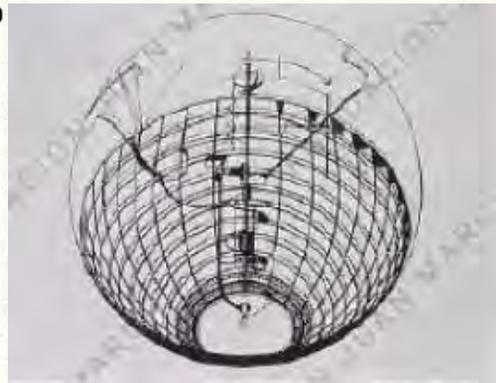
100—102 joost schmidt. escenario mecánico.
1925/26tinta china y temple, 64 x 44 cm
germanisches nationalmuseum, núremberg103 albert mentzel-flocon. pieza de bastidores.
1929 (siedhoff, mentzel y hartmann)

100



101

99



103





104



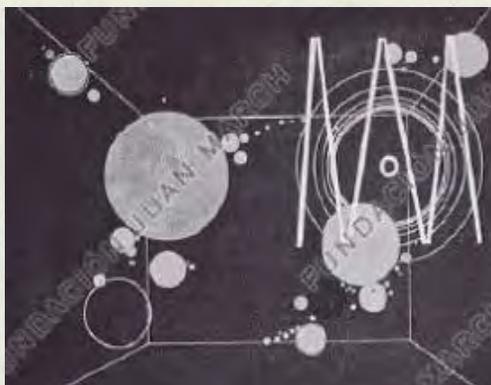
105



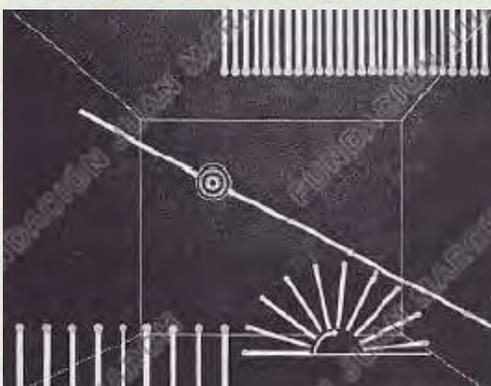
107



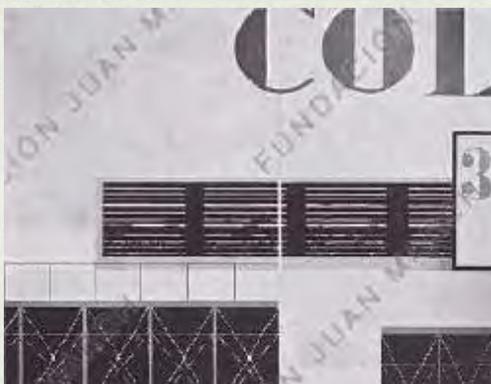
108



110



111



112

escena

xanti schawinsky

104 ballet de ladrones, « los dos veroneses ». 1925

temple, 33 x 45 cm

estreno en zwickau, 1925

105 proyecto de decoración para « de la mañana a la medianoche » (georg kaiser). 1926

temple, 49,5 x 33,5 cm

106 proyecto de decoración para « olga-olga ». 1927

temple, 40 x 55 cm

107 escenas de « olga-olga ». 1927

109 (schlemmer, kreibig y schawinsky)

ejecución, roeseler, lux feinger y clemens

lux feinger

108 máscaras (siedhoff)

roman clemens

juego de forma, color, luz y sonido

109 cuadro segundo: escena rusa. 1929

temple, 31 x 39,3 cm

110 tercer cuadro: tango. 1929

temple, 31 x 39 cm

111 cuarto cuadro: ballet de las cerillas. 1929

temple, 31 x 39 cm

110 112 usa con música. coliseo, 1930

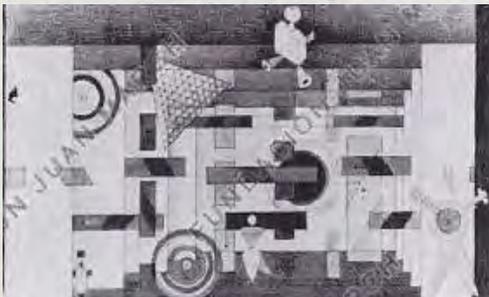
pulverización y temple, 31 x 39 cm

113 usa con música. ritz carlton, londres, 1930

pulverización y temple, 31,4 x 40,2 cm



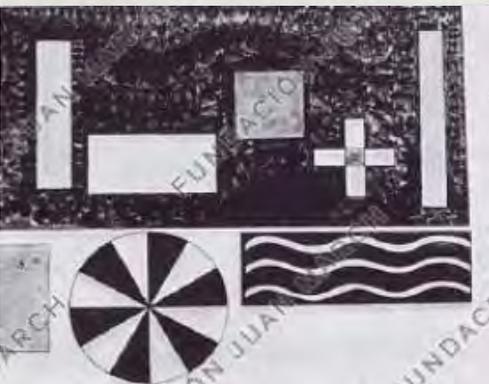
114



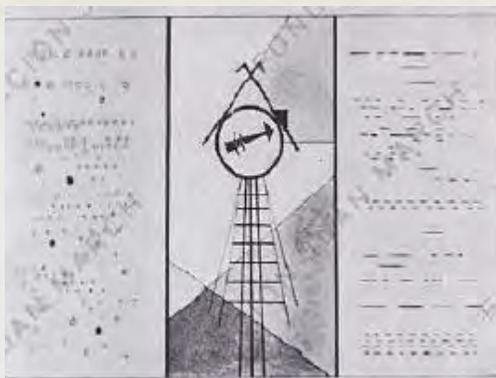
115



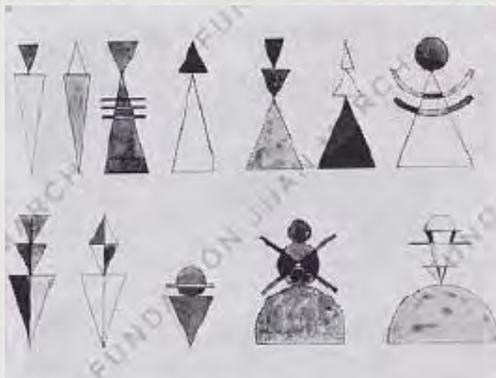
116



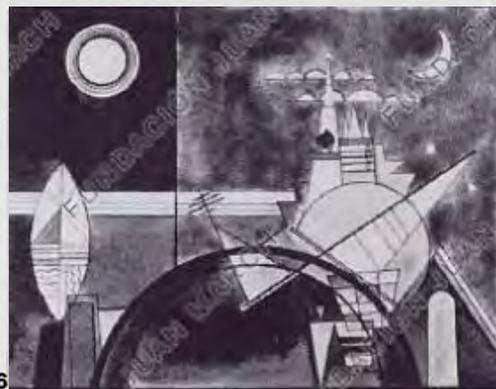
117



118



119



120

escena

lothar schreyer

114 figurines de « el lascivo » y « la lasciva », 1921

impreso a mano, 20 x 7,4 cm

andreas weininger

115 proyecto de escenario mecánico (revista). 1923

lápiz y acuarela, 9,8 x 16,8 cm

wassily kandinsky

decoraciones para « cuadros de una exposición » (mussorgsky)

friedrich-theater, dessau, 1928

116 cuadro II: gnomo

pluma y acuarela, 20,5 x 35,9 cm

117 cuadro VII: bydlo

pluma y acuarela, 25,3 x 30,3 cm

118 cuadro XV: madre de la « baba yagá »

pluma y acuarela, 20 x 29,9 cm

119 cuadro XVI: figurines

pluma y acuarela, 21,1 x 27,3 cm

120 cuadro XVI: « la puerta grande de kiev »

pluma y acuarela, 20,8 x 35,5 cm

laszlo moholy-nagy

121 construcción cinética; sistema: construcción con vías de paso para la acción y transporte. 1922. « collage », 70 x 49 cm

122 equipo luminoso de un escenario eléctrico. maqueta de conjunto. 1922-1930 « collage », 51,5 x 51,5 cm

123-124 decoraciones para « madame butterfly » (puccini). opera kroll, berlin, 1931, fotos de dos escenas

decoraciones para los « cuentos de hoffmann » (offenbach). opera kroll, berlin, 1929

125 proyecto de decoración para el prólogo y epílogo de la bodega de lutero. temple, 15,6 x 37,8 cm

126 proyecto de decoración para el primer acto, gabinete de spalanzani temple, 37,5 x 42,5 cm

127 proyecto de decoración para el segundo acto, palacio de julieta en venecia temple, 41,5 x 55,5 cm. ba 904

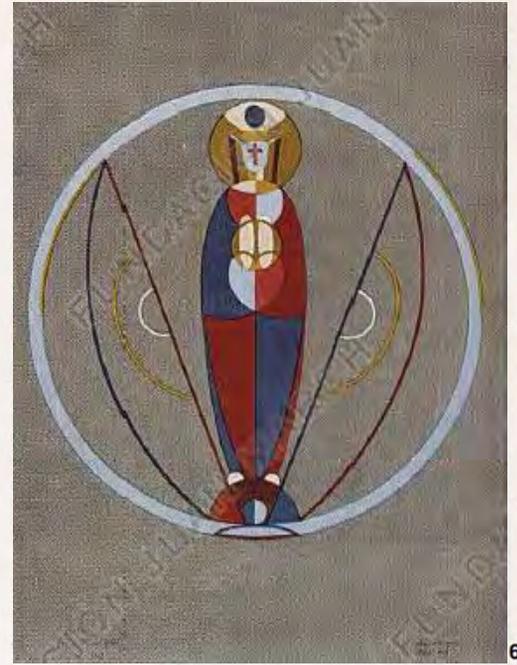
128 proyecto de decoración para el tercer acto cuarto en casa del consejero crespel temple, 21,2 x 36 cm. ba 905

129-132 fotos de escenas del prólogo, epílogo y actos primero a tercero

114-126 institut für theaterwissenschaft, universität de colonia-wahn



94



62



106



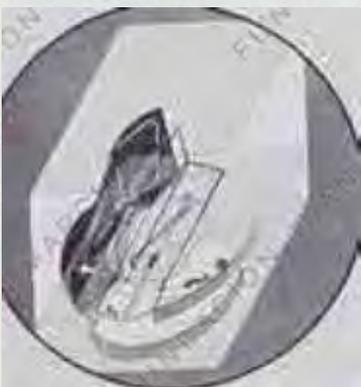
102



113



121



122



123



124



125



126



127



128



129



130



131



132

pintura en vidrio (vitrales)

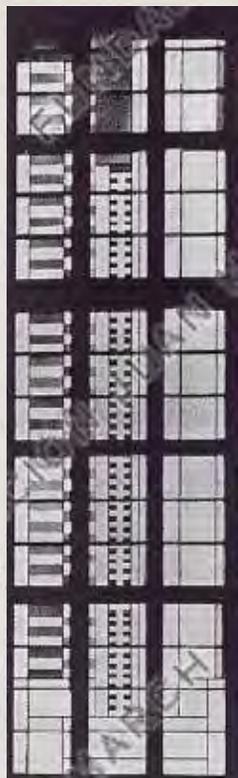
hasta 1922, johannes itten, maestro de forma
 1922–1923, paul klee, maestro de forma
 1919–1922, ernst kraus, maestro de artesanía
 1922, carl schlemmer, maestro de artesanía
 1923, josef albers, dirección técnica.
 a principios de 1924, el taller se anexionó al
 de pintura mural
 ulterior formación, en el taller de vitrales kraus,
 en weimar

133 josef albers, vitral de la casa sommerfeld,
 berlín, 1922

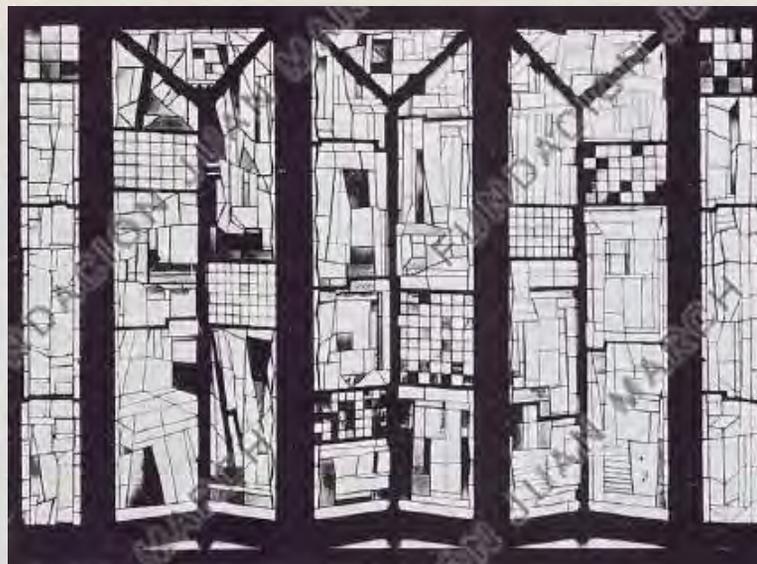
134 josef albers. vitral en el vestíbulo de la
 casa del dr. otte, berlín-zehlendorf, 1923

135 josef albers. vitral en tonos rojos, 1923

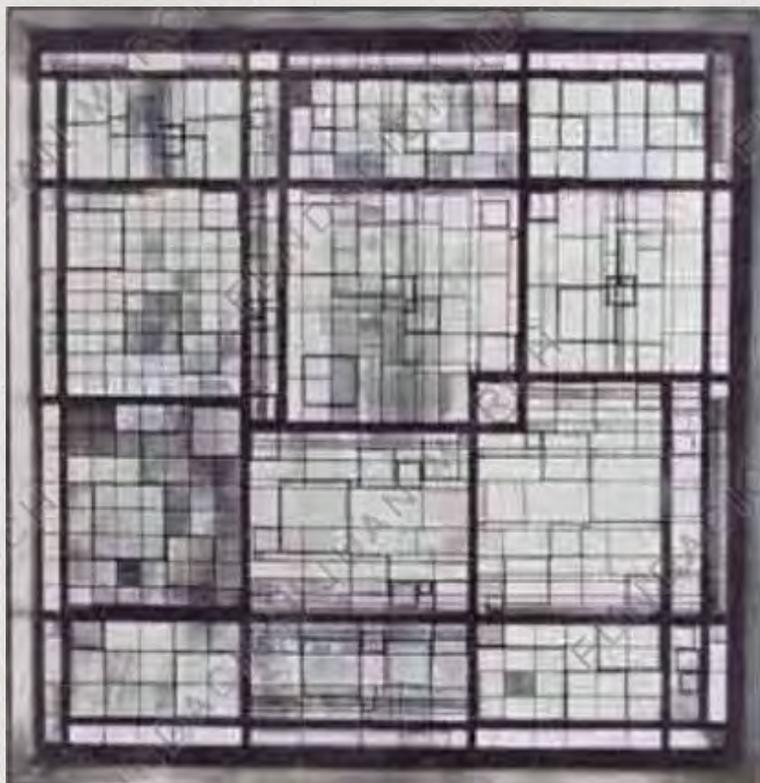
136 josef albers. vitral en el edificio de la
 editorial ullstein, berlín, 1924



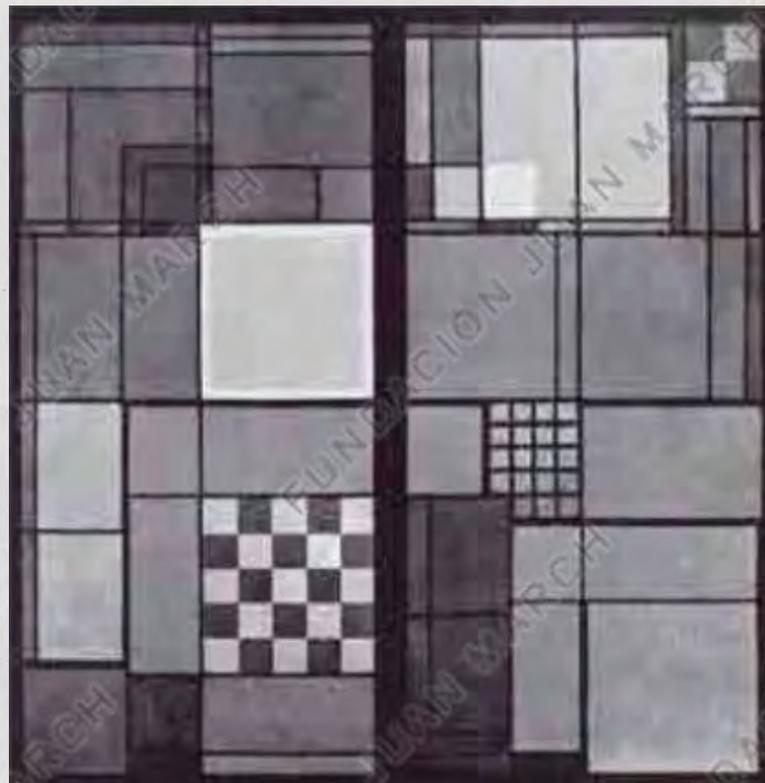
136



133



134



135



137

fotografía

1929–1933, walter peterhans

walter peterhans

137 copa de champaña. aplicación del negativo, 27 x 31,5 cm

138 tazas de vidrio

fotografía, 31 x 22 cm, copia

139 ofelia (homenaje a rimbaud)

fotografía, 34 x 27 cm; copia

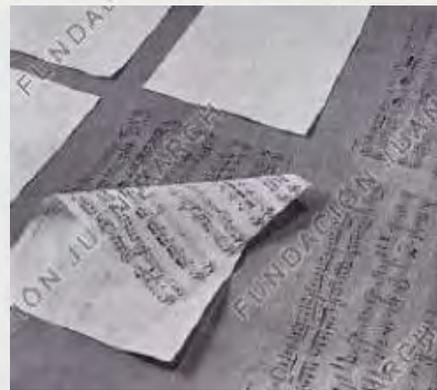
140 partitura musical, su impresión

fotografía, 30 x 25,5 cm; copia

141 naturaleza muerta, con lupa

fotografía, 26 x 33,5 cm; copia

137–141 frau brigitte peterhans, stetten i. r.



140



138



141



139



142



fotografía

- 142** paul Citroen. la gran ciudad. 1920/21
fotomontaje; copia
prentenkabinett rijks universiteit leiden
143 otto umbehr. el reportero frenético.
hacia 1926
fotomontaje, 28,5 x 20 cm. ba 1787

laszlo moholy-nagy

- 144** proyecto de cartel para la firma goerz. 1925
fotografía, 26 x 23,5 cm. ba 892
145 internado de muchachas. 1925
fotomontaje, 48 x 30,5 cm; copia
original en la folkwang-schule, essen
146 pasarela. 1926
fotografía, 24,5 x 17,5 cm. ba 774
147 las luces de la ciudad. 1926
« fotocollage », 49 x 33 cm. ba 771
148 sin título
fotograma, 26,5 x 36,5 cm. ba 1498
149 retrato de mujer
fotografía, 37 x 27,5 cm. ba 770
150 máscara (autorretrato)
fotograma, 28 x 21 cm. ba 891
151 sin título
fotomontaje, 27,5 x 21 cm. ba 773
152 barco
fotografía, 28 x 28 cm; copia
original en la folkwang-schule, essen

145



143



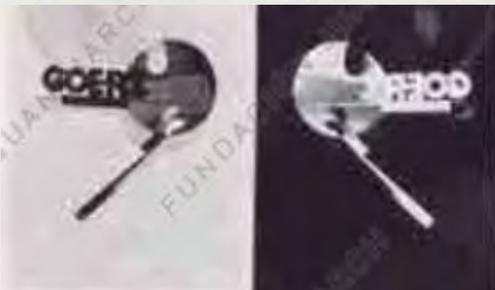
146

lucia moholy

- 153** edificio de la bauhaus, dessau. 1926
fotografía

herbert bayer

- 154** plaza. 1927
fotografía, 29 x 19,5 cm
155 verja. 1928
fotografía, 30,5 x 40 cm
156 sin título. 1928
fotografía, 39 x 30 cm
157 ojos de cristal. 1928
fotografía, 29,5 x 23 cm
158 sin título. hacia 1928
fotografía, 29,5 x 19 cm
154–158 herbert bayer, aspen/col.



144



147



149



148



157



150



155



154



151



156



153



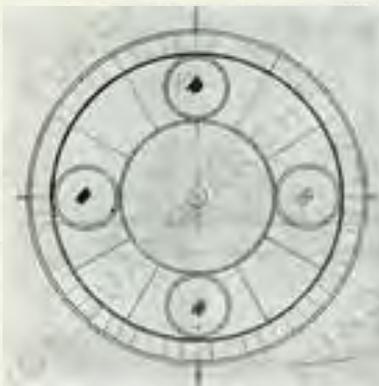
152



158



159 160



163 164

taller de metal

trabajos en oro, plata y cobre: alfred kopka, maestro de artesanía, 1920–1921; 1919–1923, con iguales atribuciones, johannes itten y oskar schlemmer, maestros de forma 1920, willy schabbon, maestro de artesanía 1921–1925, christian dell, maestro de artesanía 1923–1928, laszlo moholy-nagy, maestro de forma después, con la creación del « taller de decoración interior » (denominación desde el semestre de verano de 1929), con el nombre oficial de « taller de decoración interior, sección metal »; dirección, marianne brandt. desde 1919, naum slutzky dirigió, en condición de « maestro auxiliar », y como empresa privada, el « taller de metales nobles (joyería) ».



159 naum slutzky. 2 collares, 2 collares sencillos con colgante, 2 anillos, 1 colgante: cuarzo, nácar, metal; diámetro 4 cm ba 661–666, 1263

160 laszlo moholy-nagy. construcción metálica (acero, cobre, latón, níquel), 1921–23; realizado por el taller de metal

161 martin jahn. cafetera, 1922–23 bronce, con plateado interior

162 gyula pap. proyecto para una tetera eléctrica de vidrio y metal, 1923 tinta china de color, 33 x 41 cm. ba 919

163 oskar schlemmer. proyecto de un reloj; hacia 1923. tinta china, 47 x 43 cm wolfgang tümpel, hamburgo

164 christian dell. servicio de cuatro piezas: tetera, jarra para agua, jarrita para leche y azucarero, 1922. plata repujada otto rittweger, múnich

165 wilhelm wagenfeld. maquinilla de café, 1923. cobre martillado, tres mangos de madera de ébano; altura 26 cm

germanisches nationalmuseum, núremberg

166 autor desconocido. tetera redonda latón martillado, con asa de madera de ébano; altura total, 13 cm germanisches nationalmuseum, núremberg



161



165



162



166



167

168
169

170



171



172



173



174



175

taller de metal

167 josef albers. frutero. 1923

vidrio, con borde de alpaca, bolas de madera como pies. diámetro, 36 cm. ba 1109

168 otto rittweger y wolfgang tümpel soporte para seis bolas de té (una, desaparecida), 1924. niquelado, altura, 18,5 cm germanisches nationalmuseum, núremberg

169 otto rittweger y wolfgang tümpel soporte para cuatro bolas de té. 1924 plata. altura, 19 cm

germanisches nationalmuseum, núremberg

170 wolfgang tümpel y wilhelm wagenfeld bola de té con soporte horizontal. 1924 alpaca; longitud, 11,5 cm. ba 671 a, b

171 wilhelm wagenfeld. salsera con plato salvamantel. 1924. alpaca martillada, mangos de madera de ébano, tapa de vidrio. altura, 12,5 cm

germanisches nationalmuseum, núremberg

172 wilhelm wagenfeld. dos botes de té. 1924. alpaca. altura, 21 cm

germanisches nationalmuseum, núremberg

173 christian dell. jarra para vino. hacia 1924. alpaca; plateada interiormente; tapón y asa, de madera de ébano. altura, 20 cm ba (préstamo permanente)

174 marianne brandt, tetera con colador. 1924. bronce, plateado interiormente; el colador, de plata. altura, 8 cm

germanisches nationalmuseum, núremberg ba 739

175 josef albers. taza de té. 1925. vidrio; aro metálico, separable, con asas de ébano. altura, 6,5 cm. ba 655

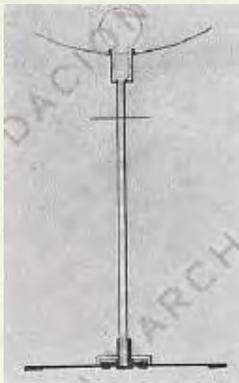
176 max krajewsky. soporte para vasos de té, con anillo elástico. 1924

alpaca, con asa de ébano

177 marianne brandt. tintero. 1929-31. alpaca; dos recipientes de vidrio. altura, 8,5 cm. ba 1496



176



177



180

taller de metal

178 wilhelm wagenfeld y k. j. jucker. lámpara de mesa. 1923/24. pie y tubo, de vidrio; portalámparas y conducto eléctrico, alpaca; pantalla, cristal esmerilado. altura, 39 cm. ba 658

179 autor desconocido. lámpara de mesa. hacia 1924. aluminio. altura, 20 cm. ba 1497

180 werner zimmermann. lámpara de escritorio, de inclinación variable. 1927 latón y aluminio. altura, 46 cm. ba 653

181 marianne brandt und hans przyrembel. lámpara de techo, de extensión, variable. 1926 pantalla de aluminio. diámetro, 29 cm fabricación industrial. ba 1530

182 marianne brandt y w. zimmermann. espejo para baño y afeitado (con bombilla incorporada y oculta). 1928. fabricado por schwintzer und gräff, berlin

183 autor desconocido. lámpara de escritorio kandem. 1928. chapa de acero, bronceada. altura, 46 cm.

donación de fritz körting a la bauhaus

184 autor desconocido. modelo de una lámpara esférica de techo. hacia 1928 cristal esmerilado y montura metálica. diámetro, 18 cm. ba 656



178



181



183



179



182



184



188

193

185



taller de metal

185 marianne brandt. lámpara de mesilla de noche, kandem. hacia 1928
chapa de acero barnizada en marfil. altura, 20 cm. fabricada industrialmente por «kandem» desde 1931

donación de fritz körting a la bauhaus
186 autor desconocido. lámpara de mesa. 1928
aluminio barnizado y latón niquelado.
fabricada industrialmente por una casa de leipzig

187 christian dell. lámpara de escritorio. 1929
latón. altura, 43 cm. ejemplar producido industrialmente por la casa kaiser-idell. ba 731

188 marianne brandt. lámpara esférica con cadenas de seguridad. hacia 1928

189 lámpara de mesilla de noche, kandem. 1932
materia prensada aislante. altura, 21 cm

190 lámpara de techo cónica, kandem. 1929
porcelana. altura, 22 cm

191 lámpara de techo, kandem, de doble cilindro. 1930. latón, niquelado en mate. diámetro, 37 cm

192 lámpara de techo, kandem, con pantalla de plato como reflector. 1932

el reflector, de aluminio pulimentado, decapado. diámetro, 48 cm

193 lámpara de globo, kandem. 1933
chapa de acero, niquelada en mate. diámetro, 28,5 cm

194 lámpara de globo, kandem (abierta por abajo). 1933. chapa de acero, niquelada en mate. diámetro, 30 cm



186

191



192

194



187



190



189

muebles de metal, y habitación moderna

los muebles de metal son partes de una habitación moderna. esos muebles carecen de estilo, pues, fuera de su finalidad y de la construcción que a ella conviene, no deben expresar forma deliberada alguna. la nueva habitación no ha de constituir un autorretrato de su arquitecto, ni tampoco, en principio, una versión individual del alma de sus usuarios.

toda vez que el mundo exterior actúa hoy sobre nosotros con las más intensas y variadas impresiones, modificamos nuestras formas de vida en sucesión más rápida que en tiempos pasados. es, pues, cosa obvia, que también lo que nos rodea debe estar sometido a equivalentes modificaciones. vamos, por tanto, hacia instalaciones, habitaciones, edificios que resulten combinables, en cuanto a modificación, movimiento y variedad, en el mayor número posible de sus partes. los muebles, e inclusive las paredes de cada habitación, no son ya recios, monumentales, con apariencia de firmeza, o, en realidad, firmemente contruidos, sino airoso, dibujados, por así decirlo, sobre el mismo espacio de la habitación; no obstaculizan ni el movimiento ni la mirada a través de la pieza respectiva. esta no es ya una composición, un todo redondeado o completado . . . , ya que sus dimensiones y elementos están sometidos a modificaciones esenciales. se llega a creer que un determinado objeto, adecuado y utilizable, « encaja » en cada habitación, en la que hace falta, como si fuera un ser natural y vivo: como un hombre o una flor. las reproducciones muestran muebles metálicos del mismo carácter formal, condicionado éste por la clase de construcción, y en los locales más diversos: en el teatro, el aula, el taller, el comedor y la sala de estar. para estos muebles he elegido en especial el material metálico, a fin de conseguir las

mobiliario

1921, johannes itten, maestro de forma

1922–1925, walter gropius, maestro de forma

1921–1922, joseph zachmann, maestro de artesanía

1922–1925, reinhold weidensee, maestro de artesanía

1925–1928, marcel breuer, con el taller de metal, llamado desde 1928, « taller de decoración interior »

1928–1929, josef albers

1929–1932, alfred arndt

195 marcel breuer. silla de listones (segundo modelo). 1922. madera de olmo, pulida; cintas transversales de crin sobre tejido de cáñamo. germanisches nationalmuseum, núremberg

196 marcel breuer. silla de tubos de acero. acero niquelado; franjas en alambre, 1925, fabricada por la casa standard möbel, berlin, 1926. (hoy, con tiras de cuero, gavina, milán.) altura, 68 cm

197 marcel breuer. silla de tubos de acero. 1926. asiento y respaldo, de tela. altura, 86,5 cm

198 erich dieckmann. silla. madera; asiento de rejilla. después de 1925. altura, 42 cm (pág. 107)

199 marcel breuer. silla de tubos de acero; asiento y respaldo, de lienzo. 1928. fabricada por la casa standard möbel, berlin

200 mart stam. silla de tubos de acero y rejilla, 1928. fabricación de thonet, frankenberg

propiedades, antes descritas, de los modernos elementos espaciales. el mullido pesado y pretencioso de un sillón cómodo se substituye por una superficie de tela tensada y por algunos arcos de tubo, éstos de suspensión elástica y sobrias dimensiones. el acero empleado, y especialmente el aluminio, son de una notable ligereza de peso, teniendo en cuenta la gran carga estática (tensión de la tela). la forma de trineo favorece más la movilidad. todos los tipos están contruidos de las mismas piezas: normalizadas, de diseño elemental, desarmables y cambiables en todo momento.

marcel breuer

« das neue frankfurt » (el nuevo frankfurt), enero, 1928, p. 11

195

196

197

199

200



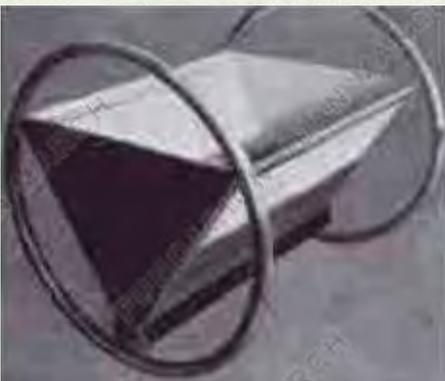
201



205 206



202



203



207



204



208



209

mobiliario

201 josef albers. butaca de madera curvada, con respaldo flexible, 1928

prof. ludwig grote, múnich

202 la misma butaca, desmontada

203 peter keler. cuna. 1922. barnizada (en color)

204 marcel breuer. sillas para niño, 1923.

madera contrachapada, barnizada en color

205 josef albers, estante para revistas o cuadernos. 1923. roble, combinado de claro y oscuro

206 josef albers. mesa de conferencias. 1923. roble, combinado de claro y oscuro

207 walter gropius. estante para revistas. 1923. madera de cerezo con vidrio de espejo

208 josef hartwig. ajedrez. madera. 1923.

altura máxima, 6 cm

germanisches nationalmuseum, núremberg

juego con piezas nuevas, de forma adecuada a su función: el peón y la torre se desplazan en ángulo recto al borde del tablero, expresándose mediante el cubo. el caballo se desplaza también en ángulos rectos en cuatro cuadros (4 cubos combinados de igual forma).

el alfil se mueve diagonalmente al borde del tablero (una cruz en aspa tallada en el cubo).

el rey avanza en ángulo recto y en diagonal (un cubo pequeño puesto diagonalmente sobre otro mayor).

la reina, la figura más móvil, se compone de cilindro y esfera; se halla en fuerte contraste con el rey, la torre y el peón, todos de forma cúbica como expresión de lo pesado y macizo.

vendido desde 1924 por la «bauhaus gmbh»

209 heinz nösselt. mesa de ajedrez. 1924. haya roja, teñida parcialmente en negro.

reconstruida en 1967



210



211



212



mobiliario

210 marcel breuer. mesa tocador con espejos móviles. 1923 (para la casa « am horn »). nogal y madera de limonero

211 alma buscher. cómoda para cuarto de niños. 1924. madera barnizada en color claro

212 alma buscher. juguete, 1923. madera barnizada en color. frau siedhoff, frankfurt

213 marcel breuer: *una película fotográfica, a lo largo de cinco años. autor, la vida que reclama sus derechos. operador del film: marcel breuer, que reconoce esos derechos. cada año va mejor. al final, se sienta uno sobre una columna elástica de aire.* 1926

214 marcel breuer. taburete de tubos de acero (o mesita). 1925. tubo de acero niquelado y madera. proyectado para el edificio de la bauhaus en dessau. en 1927, la casa « standard möbel », berlín, lo produjo en cuatro tamaños

215 marcel breuer. silla giratoria. 1927. tubo de acero, y contrachapado. en 1928, producido por la casa « standard möbel », berlín



214



215

213



mobiliario

- 216** takehito mizutani. taburete plegable, con asiento de tela. 1926
- 217** peer bücking. silla con asiento de contrachapado. 1928
- 218** marcel breuer. comedor « moholy ». casas de maestros en dessau. proyecto de las sillas, la mesa y el armario empotrado para vajilla. 1926
- 219** marcel breuer. comedor en la casa de piscator. berlin, 1926
- 220** marcel breuer. habitación de mucho. casas de maestros en dessau, 1926. solución mural de georg mucho y hinnerk scheper
- 221** marcel breuer. mesa escritorio en la habitación de mucho. 1926. colores: beige, negro y blanco
- 222** alfred arndt. silla de muelle
- 223** paul reindl. silla plegable. hacia 1930. tubo de acero, y contrachapado
- 224** taller de decoración interior. muebles combinables para la colonia de törten. hacia 1928. (pág. 108)



216



217

218



219



222



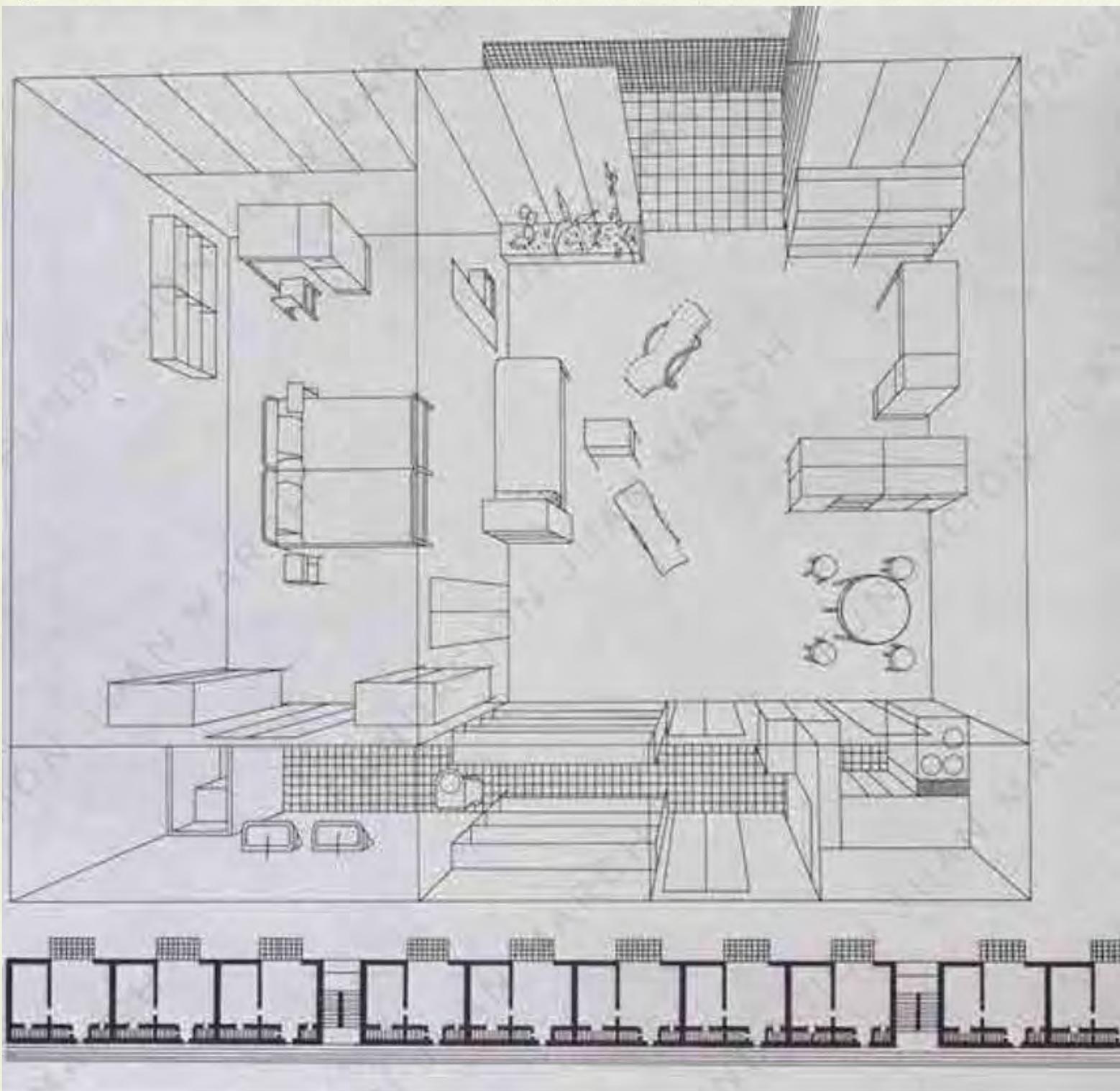
223



221



198





225



227



226



231



228

alfarería

1919–1925 gerhard marcks, maestro de forma. inauguración del taller, en dornburg a. d. saale, el 1 de octubre de 1920

1921–1923 max krehan, maestro de artesanía
1923 división en taller de enseñanza (maestros de artesanía, otto lindig y theodor bogler) y centro de producción (maestro de artesanía, max krehan)

225 gerhard marcks, proyecto y decoración; realización max krehan. jarro de asa. hacia 1922. barro vidriado. altura, 27 cm. ba 1502

226 max krehan. botijo. 1922. barro vidriado altura, 28 cm. ba 415

227 marguerite friedlaender. jarro de asa. 1922–1923. barro, pintado en pardo oscuro. altura, 43 cm. ba 412

228 theodor bogler. modelo para jarra combinada. 1922–1923
cuatro variantes con las mismas piezas. para producción industrial

229 theodor bogler y otros. vajilla. 1923 a partir de 1930, producida por « karlsruher majolika »

230 izquierda: theodor bogler. botes de despensa. 1923. porcelana

derecha: otto lindig. vajilla para chocolate. 1923. porcelana

producidos ambos, industrialmente, por « älteste volkstedter porzellanfabrik »

231 theodor bogler. maquinilla de café para ulterior realización industrial. esta, llevada a efecto por la « staatl. porzellanmanufaktur », berlín

232 theodor bogler. recipientes de despensa, en loza. 1923

producidos industrialmente por la « steingutfabrik velten-vordamm »

233 otto lindig. tres cafeteras. 1922–1923. porcelana. producción industrial de la « älteste volkstedter porzellanfabrik »

234 sala de exposición de trabajos de alfarería. 1925



231



229



233



230



234



232



235



236



237 240



la tipografía es un instrumento de comunicación. debe ser una comunicación clara y hecha en la forma más penetrante. la claridad ha de ser especialmente acentuada porque constituye la naturaleza de nuestra escritura, en comparación con las primitivas pictografías. nuestra posición espiritual ante el mundo es individualmente exacta (o bien esa posición individualmente exacta se halla hoy evolucionando a lo exacto colectivo), en contraposición con el antiguo individual-amorfo y con el luego colectivo-amorfo. o sea, en primerísimo lugar: claridad absoluta en todas las obras tipográficas. la legibilidad . . ., la comunicación, no debe sufrir nunca bajo una estética adoptada a priori. los tipos de lectura no han de ser forzados jamás a una forma predeterminada.

laszlo moholy-nagy, en « staatliches bauhaus in weimar, 1919—1923 », münchen, 1923, p. 141

ensayo de un modo simplificado de escritura:
1. ese modo de escritura se recomienda, por todos los renovadores en dicho orden, como nuestra escritura del porvenir.

2. mediante el empleo exclusivo de la letra minúscula, nuestra escritura no pierde nada, y resulta más legible, de más fácil aprendizaje, fundamentalmente más económica.

3. ¿por qué, para un solo sonido (por ejemplo, a), tener dos signos, A y a? un sonido, un signo. ¿por qué dos alfabetos para una palabra?, ¿por qué doble cantidad de signos, si se logra lo mismo con la mitad?
herbert bayer, en un papel de carta con membrete « el director de la bauhaus », en formato din a 4, 1925.

tan pronto como se realice el diseño de nuevos signos de escritura sobre la base de la organización de los signos, ello deberá acarrear necesariamente una reorganización del lenguaje . . . por desgracia, bulle confusamente hoy día una abrumadora cantidad de las llamadas escrituras de carácter o artísticas, todas las cuales han sido creadas partiendo del principio de individualidad y originalidad. esas escrituras resultan arcaicas y de mero juego en su estilo ornamental, y demasiado complicadas de aspecto . . .

1. comprensión internacional mediante una sola clase de signos de escritura (= escritura universal) . . .

2. esta forma unitaria debe corresponder debidamente a los diferentes usos . . .

3. unidad en la construcción de las letras para conseguir el carácter exacto; sencillez, para lograr la fácil comprensión y memorización. lo que más se acomoda a las actuales exigencias es el llamado tipo « grotesca ».

herbert bayer, en « offset », 1926, p. 398—400

tipografía, publicidad, creación de exposiciones

1925—1928, herbert bayer

1928—1932, joost schmidt

235 johannes itten. 4 páginas de « utopia, dokumente der wirklichkeit », publicado por bruno adler, weimar, 1921

236 peter röhl. proyecto para un programa de las veladas de la bauhaus. 1921

237 oskar schlemmer. proyecto de cartel para « das triadische ballett ». 1921—22

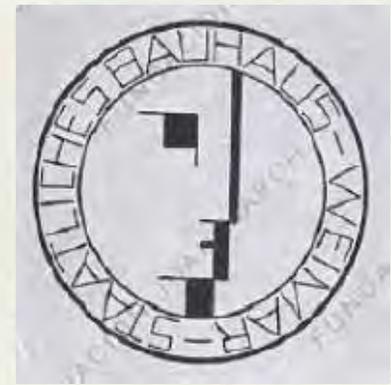
238 peter röhl. sello oficial de la bauhaus. 1919

239 oskar schlemmer. sello oficial de la bauhaus. 1922

240 autor desconocido. título para « idee und aufbau des staatlichen bauhauses weimar » de walter gropius, bauhaus-verlag gmbh, münchen, 1923



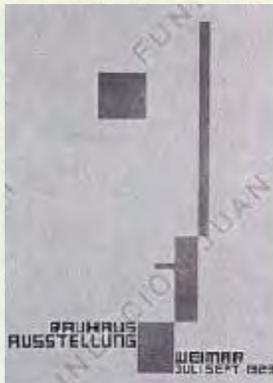
238



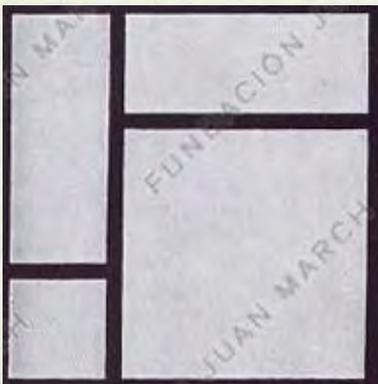
239



241



247



243



248



245



250



246



252

tipografía, publicidad, creación de exposiciones

241 herbert bayer. billete de la época inflacionaria del gobierno del land de turingia. 1923

242 herbert bayer. hoja de prospecto de modelos de la casa « fagus ». 1923

243 herbert bayer. emblema del taller de vitrales « kraus », weimar. 1923

244 herbert bayer. cubierta del primer libro de la bauhaus, « staatl. bauhaus in weimar 1919–1923 », verlag albert langen, múnich, 1923. tirada, 2600 ejemplares

245 laszlo moholy nagy. portada y páginas del primer libro de la bauhaus. 1923

trabajos para la exposición de la bauhaus en weimar, 1923

246 joost schmidt. proyecto de cartel. tinta china, 56,5 x 43 cm. ba 748

247 fritz schleifer. cartel oficial. litografía, 98 x 73 cm

248 alfred arndt. proyecto de anuncio publicitario, « konsumgesellschaft jena ». 1920. temple, 11,5 x 18 cm. ba 981

249 laszlo moholy-nagy. prospecto, sobre postal y papel timbrado para las ediciones de la bauhaus. 1924

250 joost schmidt. portada de la revista « junge menschen », noviembre, 1924

251 joost schmidt. hoja de propaganda para « yko-bürobedarf ». 1924

252 joost schmidt. hoja volante para « yko-mobil ». 1924

BÜROBEDARF

FAGUS
SCHAFTMODELLE

WIE BESTELLT MAN FAGUS-SCHAFTMODELLE

?

PRIMA, RAUHE, GROSSE WEIMAR
HEUTE, NEUE, MODERNE, KLEINE
WEIMAR, NEUE, MODERNE, KLEINE
WEIMAR, NEUE, MODERNE, KLEINE

251

FAGUS
SCHAFTMODELLE

WIE BESTELLT MAN FAGUS-SCHAFTMODELLE

?

252

ANHALTISCHER KUNSTVEREIN JOHANNISSTR. 15

GEMÄLDE AQUARELLE

KANDINSKY

JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG

60. GEBURTSTAG

270

von BAUHAUSVERLAG G. M. B. H. MÜNCHEN

BAUHAUSVERLAG

MÜNCHEN

BAUHAUS BÜCHER

259

BAUHAUSVERLAG

MÜNCHEN

BAUHAUS BÜCHER

249

RICHTIGST BAUHAUS NEUBAU EINLADUNG

4h Führung durch den Bauhausneubau

7h Vortragsreihe im Vorkurs- und Jugendheim Bauhausneubau anschließend Tanz

sonntag 21.3.26

268

IM BAUHAUSVERLAG ERSCHEINEN DEMNÄCHST DIE BAUHAUSBÜCHER

249

BAUHAUSVERLAG

MÜNCHEN

BAUHAUS BÜCHER

249

14 BAUHAUS

262



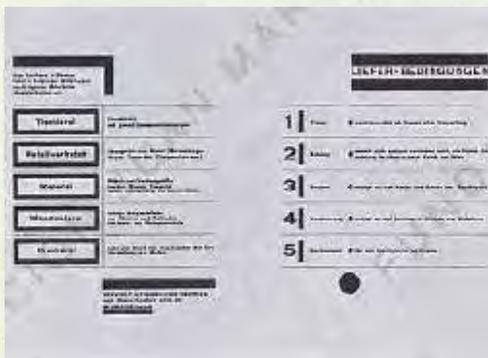
253



254



255



256



257

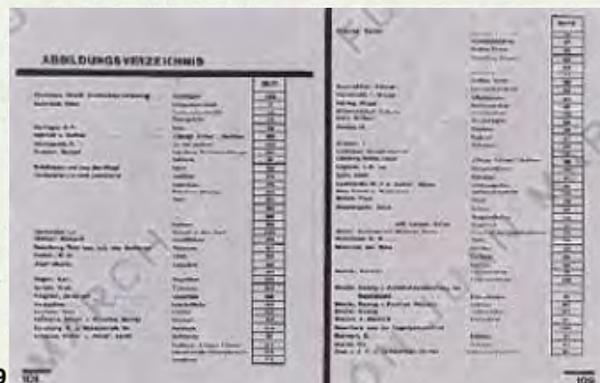


258

261



259



260

tipografía, publicidad, creación de exposiciones

253 herbert bayer. papel timbrado « puka ». 1923

254 herbert bayer. papel timbrado « der direktor des bauhauses in Dessau ». 1925

255–256 herbert bayer. catálogo de los productos de la Bauhaus. 1925

libros de la Bauhaus

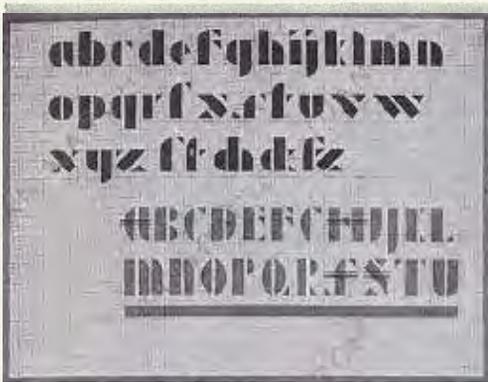
257 farkas molnár. sobrecubierta para el libro de la Bauhaus, núm. 1, 1924

258–260 laszlo moholy-nagy. sobrecubiertas para los libros de la Bauhaus, núm. 8, 11, 12, 13, 14, y tipografía de las páginas.

261 herbert bayer. sobrecubierta para el libro de la Bauhaus, núm. 9 (kandinsky). 1926

262 laszlo moholy-nagy. título del prospecto « 14 libros de la Bauhaus », 1929 (pág. 113)

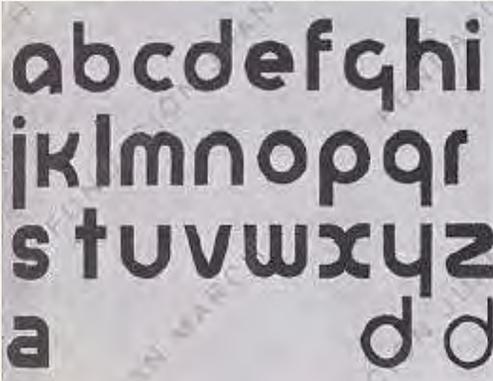
tipografía, publicidad, creación de exposiciones



263



277



272



269



270

263 josef albers. proyectos para alfabeto de plantilla. 1925

264-265 herbert bayer. 2 estudios previos para el alfabeto universal. 1927. lápiz y tinta china, 44,5 x 64,5 cm

266 joost schmidt. cubierta de la revista «offset, buch- und werbekunst», núm. 7, 1926

herbert bayer

267 invitación para la «fiesta blanca», dessau, 1926

268 invitación para la fiesta de conclusión del edificio de la bauhaus en dessau, 1926

269 cubierta de la revista «schlesisches heim», 1926

270 cartel para la exposición de kandinsky en el «anhaltischer kunstverein», 1926

271 anuncio publicitario de la bauhaus, 1926, en la revista «offset»

272 prospecto de papeles pintados lavables. 1927

273 cubierta de la revista «bauhaus», 1928, núm. 1

274 cartel para «europäisches kunstgewerbe» en el grassi-museum de leipzig (exposición, 1926)

275 portada del folleto «bauhaus dessau», 1928

276 dos tarjetas postales publicitarias. papel moirée

277 invitación para la «fiesta de las barbas, narices y corazones», 1928



275



276



280

semesterplan

Wochentag	1. Semester	2. Semester	3. Semester	4. Semester
Montag	10:00-12:00	10:00-12:00	10:00-12:00	10:00-12:00
Dienstag	10:00-12:00	10:00-12:00	10:00-12:00	10:00-12:00
Mittwoch	10:00-12:00	10:00-12:00	10:00-12:00	10:00-12:00
Donnerstag	10:00-12:00	10:00-12:00	10:00-12:00	10:00-12:00
Freitag	10:00-12:00	10:00-12:00	10:00-12:00	10:00-12:00
Sabato	10:00-12:00	10:00-12:00	10:00-12:00	10:00-12:00
Sonntag	10:00-12:00	10:00-12:00	10:00-12:00	10:00-12:00

278

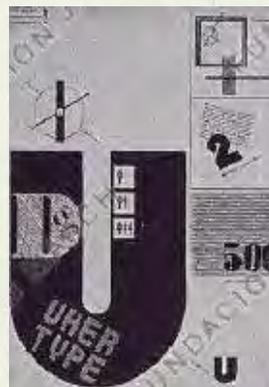


279



281

277



282



283



283

tipografía, publicidad, creación de exposiciones

278 autor desconocido. plan para el semestre de estudios. prospecto. 1928

279 joost schmidt. proyecto (« fotocollage ») y anuncio de los papeles pintados de la bauhaus. hacia 1928

280 joost schmidt. portada de la revista de la bauhaus, 1929, núm. 4

281 joost schmidt. prospecto de la ciudad de dessau, 1930

282-283 joost schmidt. páginas de anuncios para « uher type ». 1932

**STAATLICHES
BAUHAUS
IN WEIMAR
1919-1923**

244

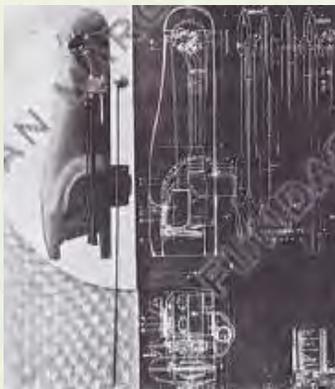


274



265





290

289



291

creación de exposiciones

herbert bayer

284 caseta de exposición con proyección cinematográfica, rótulo luminoso, altavoz y letras en columna de humo. 1924

temple, 56,5 x 44 cm

285 caseta abierta, con stand de periódicos, para una parada de tranvía. 1924

temple, 43 x 64 cm

286 pabellón transportable, para exposición de maquinaria agrícola. 1928

temple, 38 x 51 cm

287 quiosco de periódicos. 1924

temple, 64 x 36 cm

284–287 herbert bayer, aspen/colorado

joost schmidt

(propaganda científico-técnica)

xanti schawinsky (creación de publicidad)

johann niegemann (creación arquitectónica)

stand de junkers & co., en la exposición

« gas y agua », berlín, 1929

288 vista parcial exterior

289 propaganda de aparatos de gas

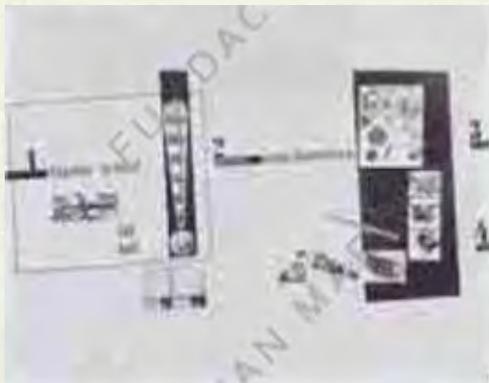
290 propaganda de « gasiator »

291 parte del cuadro explicativo del « método de trabajo junkers »



288





292

**creación de exposiciones**

joost schmidt

stand de la asociación económica de la industria de conservas, en la exposición « higiene », dresde, 1930

realizado por la sección de publicidad con la cooperación de los talleres de decoración y escultura

292 detalle mural



293



296

lily reich

deutsche bauausstellung, berlin, 1931
(dirección, mies van der rohe)

294 293 vista de la escalera y galería en la que se encuentra la sección « textiles »; debajo, espacios de habitación colectiva en edificio de muchos pisos, creación de walter gropius
294 en primer plano, casita de una planta, de lily reich; a la derecha, detrás, casa de mies van der rohe (cf. núms. 98 y 99 del catálogo, parte de arquitectura)

295 exposición de materiales en la galería; en primer plano, « maderas y revestimientos »; al fondo, « mármol »

296 vitrina de relojes



295



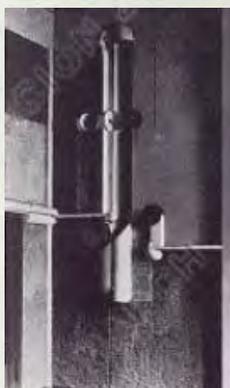
298



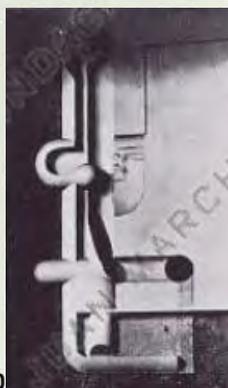
298



298



300



300



299



300

pintura mural

hasta 1922, dirigida alternativamente por johannes itten y oskar schlemmer

1922—1925, wassily kandinsky, maestro de forma

1921—1922, carl schlemmer, maestro de artesanía

1923—1925, heinrich beberniss, maestro de artesanía

1925—1929, hinnerk scheper

1929—1931, permanencia de scheper en rusia; le substituye alfred arndt

1931—1933, hinnerk scheper

decoraciones murales para la exposición de la bauhaus, de 1923; núms. 297—300

edificio de talleres. oskar schlemmer

297 croquis de conjunto. acuarela y lápiz, 41 x 53 cm. frau tut schlemmer, stuttgart

298 detalles de la exposición (destruido en 1930)

schlemmer fue quien realizó la primera « concepción espacial completa » en el edificio de talleres de la bauhaus, construido también por henry van de velde en el año 1909.

schlemmer interpretó la función de los muros entre sí; sus figuras al fresco, que, en parte, tienen calidad de relieves, rompen el límite de las paredes; la relación de las figuras entre sí no se expresa en un tema literario, sino por la proporción de las mismas en la arquitectura. en 1930, esta obra fue destruida por el director de la institución sucesora

escalera. herbert bayer

299 croquis de conjunto (triángulo, cuadrado, círculo). temple, 66 x 39,5 cm

herbert bayer, aspen/colorado

vestíbulo, joost schmidt

300 relieves de estuco y vidrio. (núms. 299 y 300; destruidos después de la exposición)

301 josef maltan y alfred arndt estudio de pintura mural, 1923

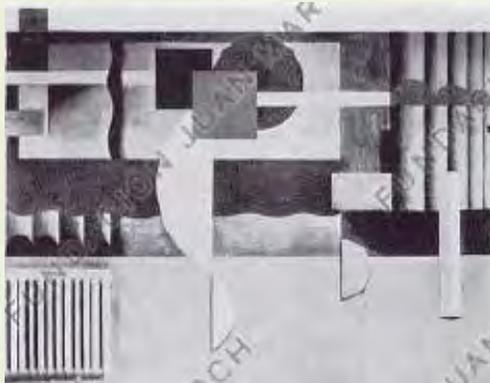
302 herbert bayer: pared técnica de esgrafiado (izquierda); y rudolf paris: pared, diferentes técnicas de pintura a la cola (derecha). 1923

303 peter keler y farkas w. molnár composición en color para indicación de un paso de vehículos. 1923

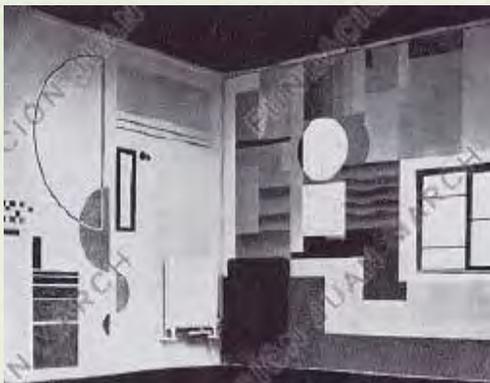
304 alfred arndt. tratamiento de color para las casas de maestros, en dessau. 1926 temple, 66 x 46 cm. ba 976

305 alfred arndt. proyecto de decoración mural en color para una sala de juegos infantiles; sanatorios de roda, turingia, 1925

300 temple, 36,5 x 26 cm



301



302



303

pintura mural

306 hinnerk scheper. gran sala de exposición para « neue kunst fides » temple, 41,5 x 70 cm

307 hinnerk scheper. estudio para una composición en color de la fachada de la bauhaus, en dessau. 1925-26. temple, 68 x 100 cm

308 hinnerk scheper. plano de orientación de la bauhaus de dessau, 1925-26 temple, 100 x 69 cm

309 hinnerk scheper. folkwangmuseum, essen. stand de exposición, cambiante, con tabiques móviles. 1929. temple, 51 x 72 cm

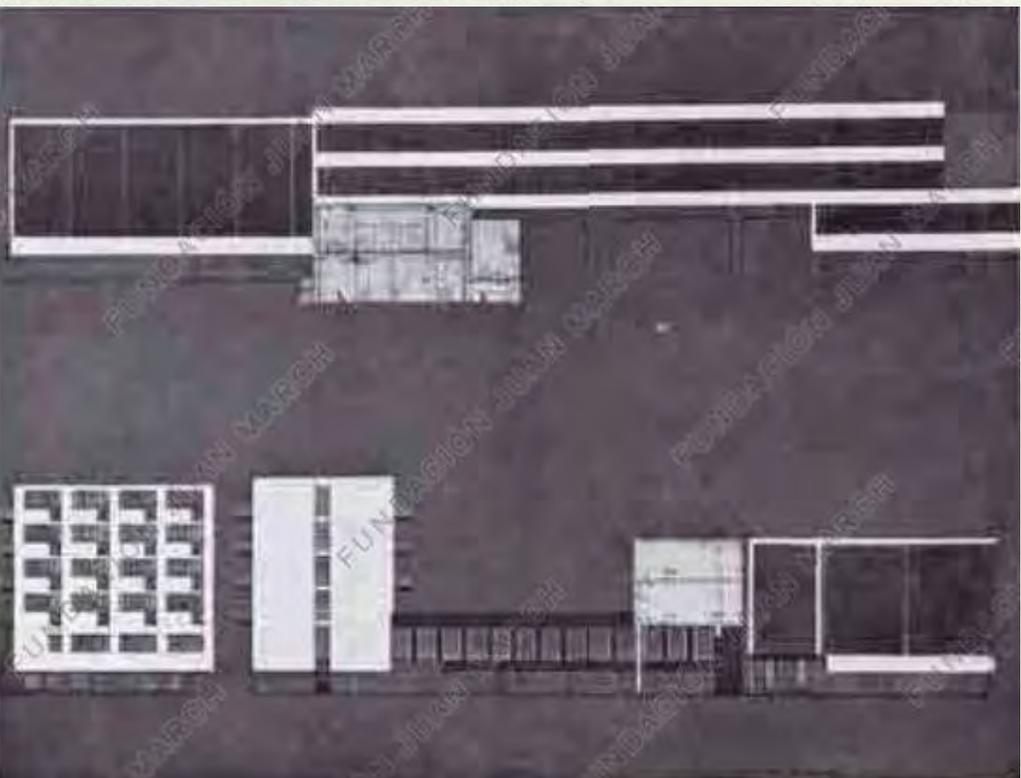
306-309 frau lou scheper, berlín

303

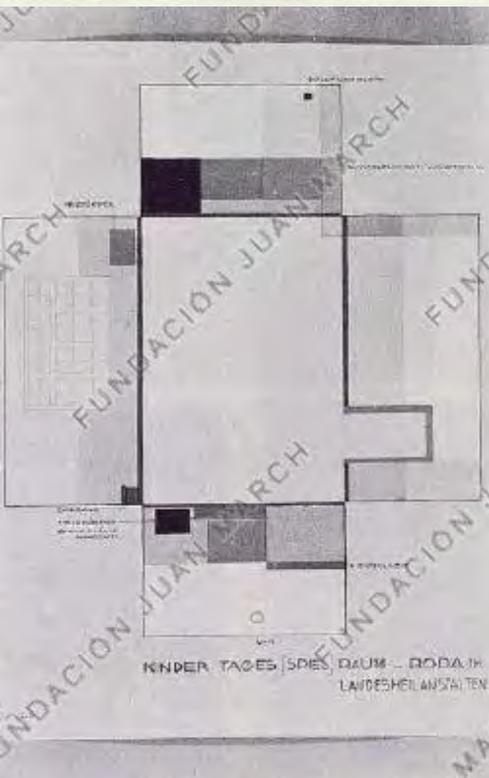


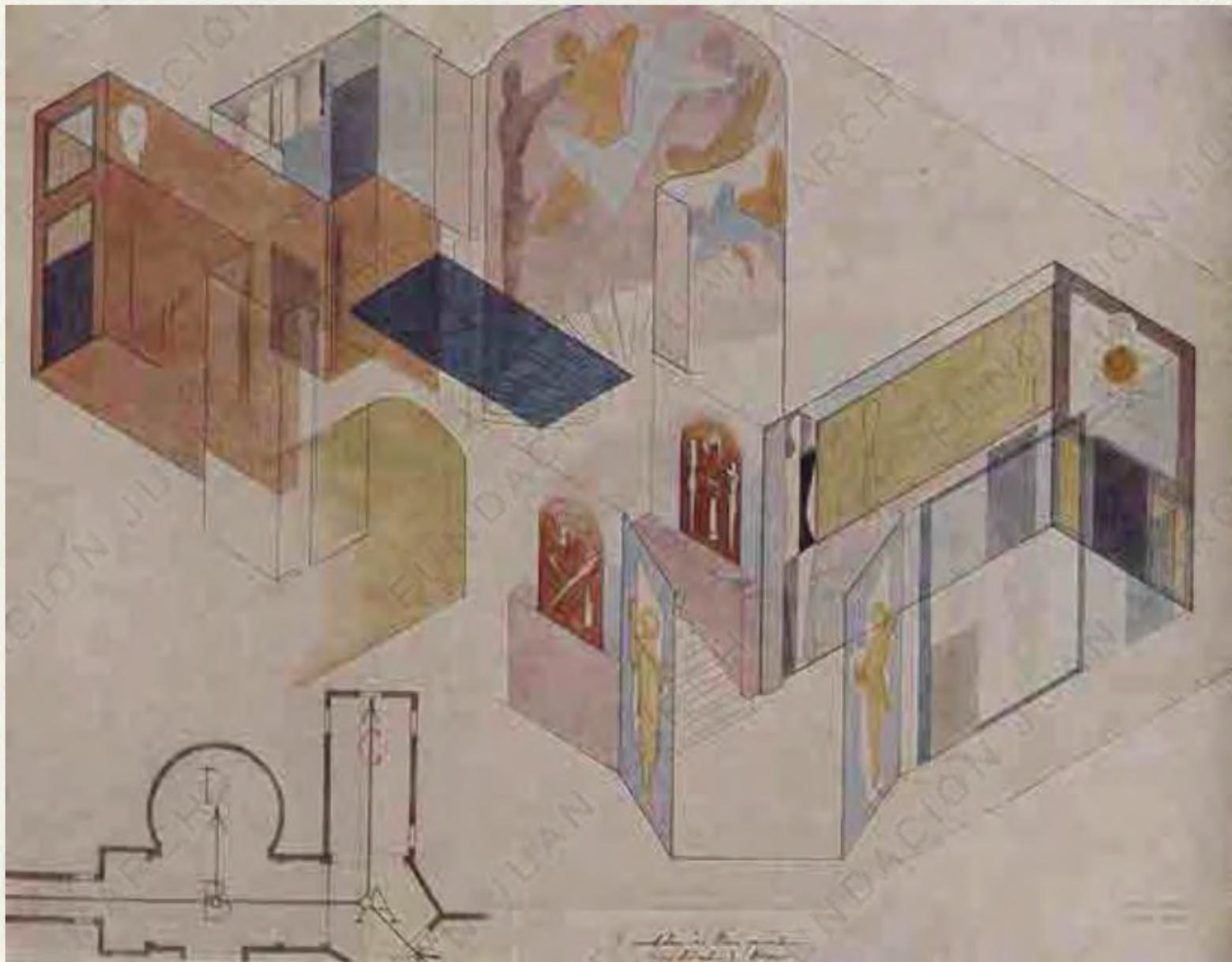
304

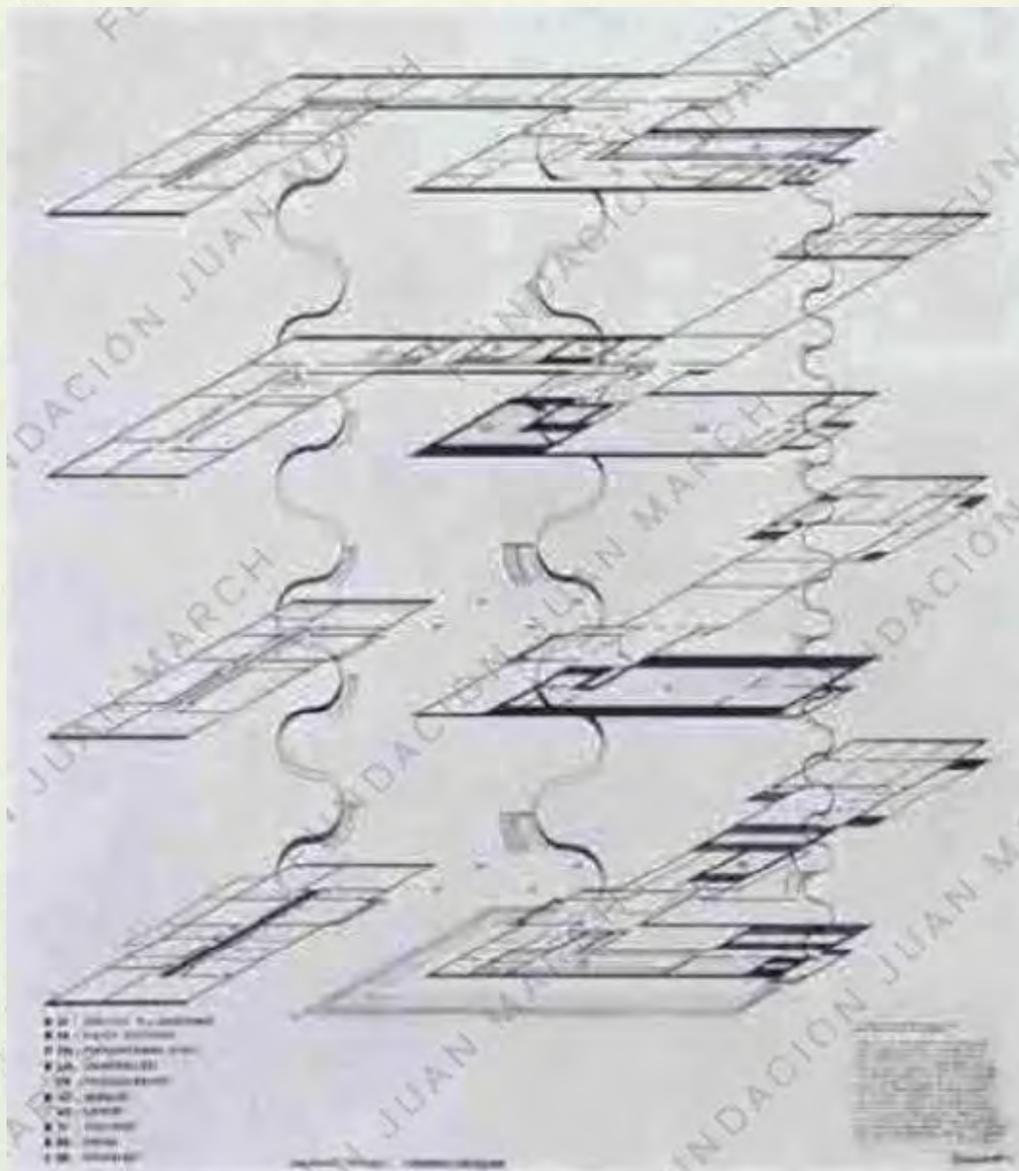
305



307







pintura mural

310 papeles pintados de la bauhaus:

- b 17 b, tamaño 836, amarillo
- b 17 g, tamaño 836, pardo
- b 5 m, tamaño 824, blanco
- b 5 a, tamaño 824, amarillo
- b 5 f, tamaño 824, azul-gris
- b 9 k, tamaño 824, tostado claro
- b 9 l, tamaño 824, marrón oscuro
- b 9 m, tamaño 824, azul

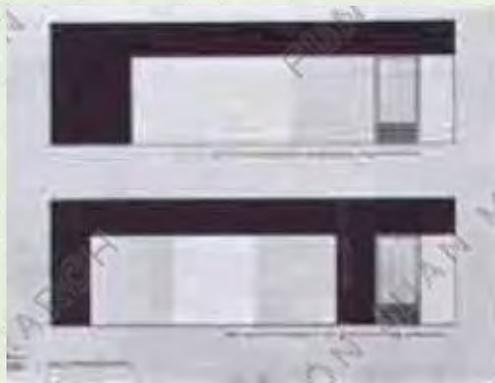
todos los rollos fueron facilitados por la fábrica de papeles pintados gebr. rasch, bramsche.

el papel pintado de la bauhaus surgió de la necesidad de un revestimiento de paredes barato para todos los casos en que resultaba económicamente prohibitivo cualquier tratamiento especial. el invento daba la posibilidad de trasladar del revoque al papel nuestro peculiar sentido del color y una textura, creada por nosotros, de la superficie previamente matizada. así pudimos generalizar y popularizar nuestro modo de tratamiento de paredes y nuestro principio de la decoración gracias a la reproducción industrial.

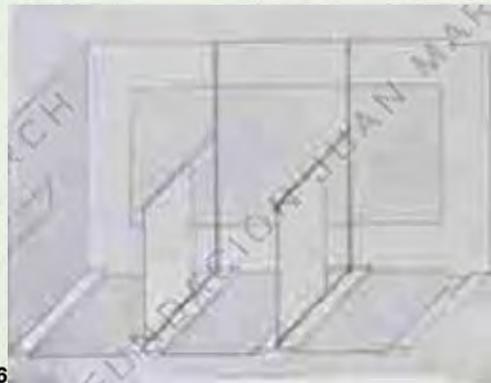
citado de bayer-gropius, «bauhaus» 1919-1928, hatje verlag, stuttgart, p. 159.

310

308



306



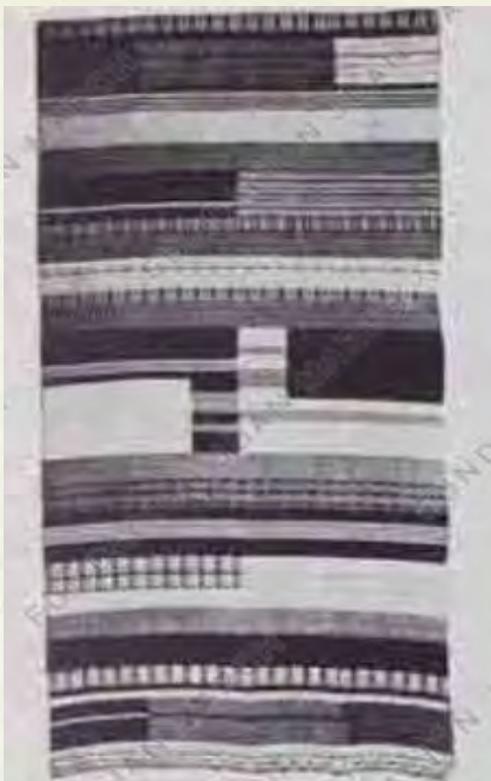
309



tejido

1919–1925, helene börner, maestra de artesanía. (oficialmente, desde 1921.)
 1921, johannes itten, maestro de forma
 1921–1927, georg mucho, maestro de forma
 1925–1926, gunta stözl, maestra de artesanía
 1926–1931, gunta stözl; dirección general
 tinte, lis beyer
 1930, anni albers, auxiliar de enseñanza
 1931, anni albers; dirección en comisión
 1932–1933, lily reich; dirección general

311 marta erps-breuer. colgadura mural. 1924.
 tejido de lizos con técnica de tapiz, lana y algodón, 120 x 250 cm, ludwig grote, gauting
312 ruth (consemüller-)hollós. colgadura mural. hacia 1926
 tapiz; urdimbre, algodón; trama, lana, 116,5 x 78 cm. ba 421
313 ruth (consemüller-)hollós. tapiz. hacia 1926
 urdimbre, algodón; trama, lana principalmente. 86 x 62 cm. ciudad de darmstadt
314 anni albers. colgadura mural, blanco y negro, 122 x 147 cm. ciudad de darmstadt



311



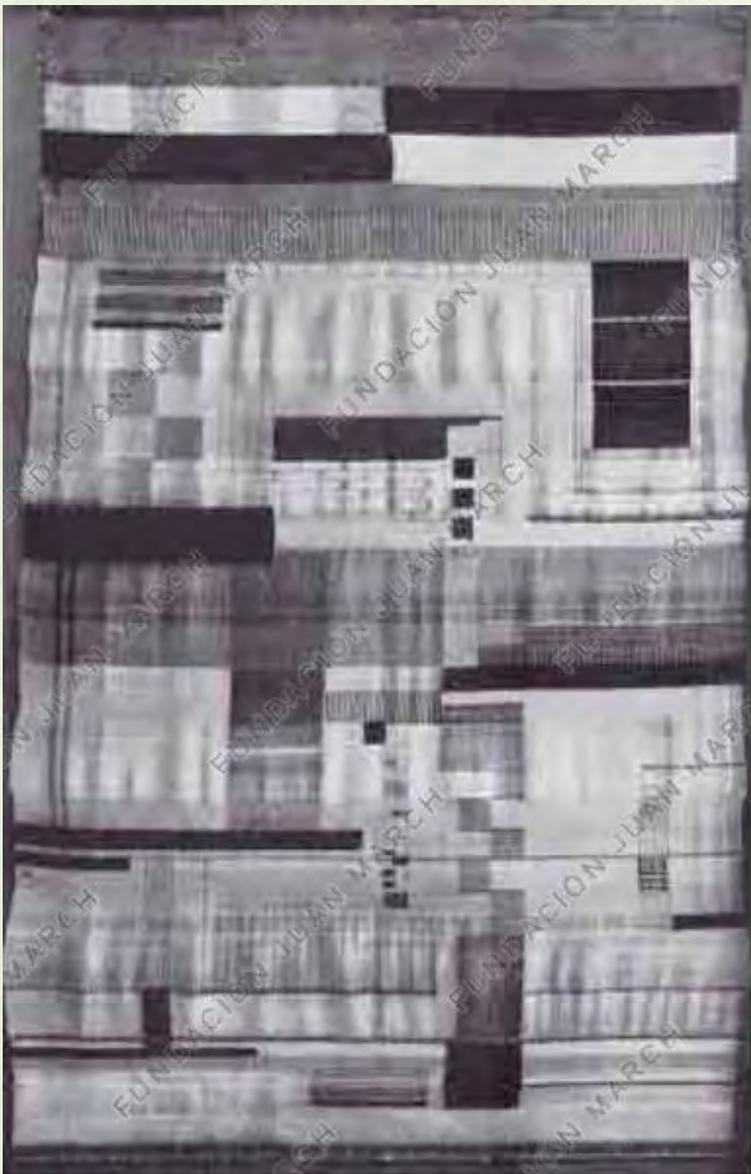
312



313



314



317

tejido

315 anni albers. colgadura mural; tejido doble, 222 x 122 cm. ba 1474

316 gunta (stadler-)stölzl. tapiz. 1927–28. urdimbre, lino; trama, algodón principalmente. 142 x 110 cm. teppichgemeinschaft e. v., stuttgart

317 gunta (stadler-)stölzl. tapiz; algodón, lana, lino, hilo de metal, 175 x 111,5 cm museum of modern art, nueva york

318 otti berger, cobertor. hacia 1929. listas en reps y sarga; urdimbre y trama, algodón. 138 x 115 cm. ba 1400

319 otti berger. colgadura mural, cortina, sarga en zigzag, algodón. 146 x 113 cm. ba 1399

muestras de tejidos

320 otti berger, tela de cortina, sarga derivada. ba 497

321 lisbeth (birman) östreicher. tela de tapizar muebles. 1927–28 ligamento de lino con trama de dibujos. ba 312



318



319

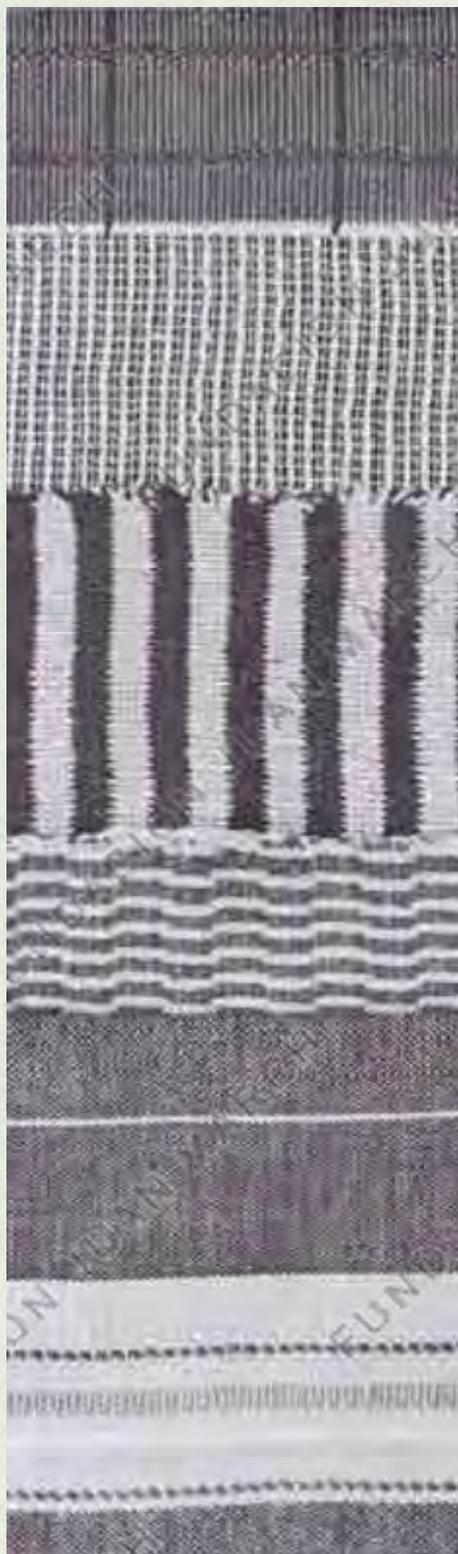


320



321





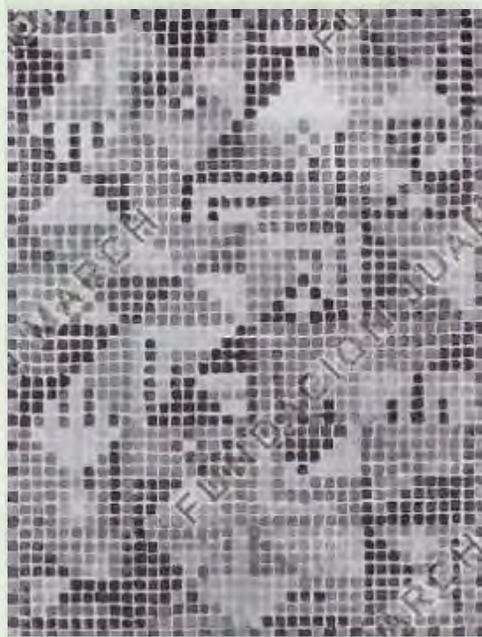
322

323

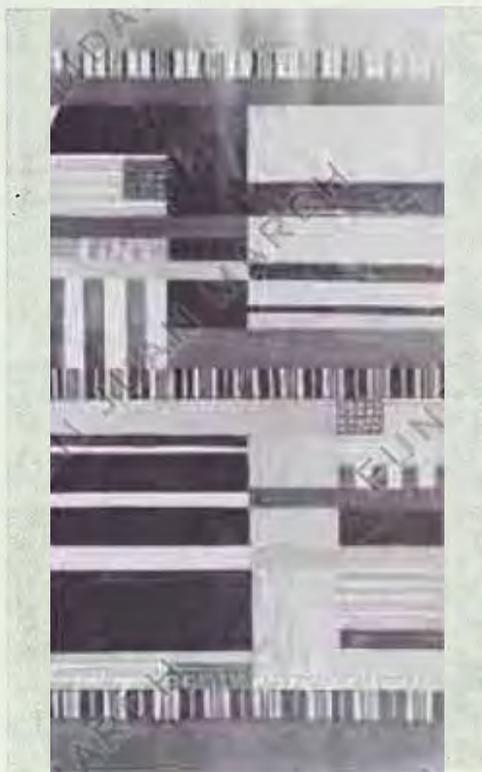
324

325

326



327



328

tejido

muestras de tejidos

322 gretel reichardt. tela de tapizado. hacia 1928. ligamento de lino con listas de sarga. ba 1439

323 margarete leischner. tela de cortina. hacia 1927-28. ba 479

324 gerhard kadow. tela de cortina. 1931-32. tejido doble en listas. ba 1436

325 gerhard kadow. tela de cortina. 1930. ligamento de sarga con trama de dibujos. ba 1434

326 gertrud (arndt-)hantschk. tejido de cobertor. 1926-27. ligamento de lino, con listas de sarga. ba 349

proyectos (cartones)

327 gunta (stadler-)stölzl. proyecto de alfombra acuarela, 25 x 19 cm. ba 417

328 immeke (mitscherlich-)schwollmann. proyecto para la colgadura mural « américa ». 1928

« collage », 29,7 x 15 cm. ba 1455

329 ida kerkovius. proyecto de una alfombra. hacia 1923



329



página	135	gropius
	147	h. meyer
	151	mies van der rohe
	159	hilberseimer
	162	brenner
	162	heiberg
	162	a. mayer
	163	stam
	164	wittwer
	164	arndt
	165	bayer
	169	breuer

la arquitectura y la bauhaus

escribir sobre la arquitectura y la bauhaus sería, en realidad, hacer una historia de la arquitectura alemana en los diez años memorables que precedieron a hitler, y, toda vez que gropius, mies van der rohe y breuer viven en los estados unidos y trabajan en muy distintos países, sería también hacer una historia de la arquitectura internacional desde hitler hasta nuestros días. ello, naturalmente, no es posible aquí.

parece, pues, más prudente tomar el camino contrario, o sea abordar el tema en el sentido más estricto. la arquitectura en la bauhaus . . . nos hallamos inmediatamente ante una curiosa disyuntiva. desde su fundación en 1919, la «bau-haus», fue la casa cuyo «objetivo final» era «la construcción», según establecía la primera frase del manifiesto inaugural. además, la xilografía expresionista de la portada, obra de feiningner, mostraba un edificio. ese edificio era una catedral, y el programa, inspirado por ruskin y morris, pedía que «arquitectos, pintores y escultores aprendan y comprendan de nuevo la forma plurimembre de la construcción en su conjunto y sus partes». así, en los comienzos, la bauhaus hablaba de un «nuevo gremio de artesanos» y convocaba, no sólo a los escultores y pintores, sino también a los arquitectos, a «volver a la artesanía». pero ¿qué significaba esto en la realidad de la bauhaus? en los casi diez primeros años no significó ni enseñanzas de arquitectura ni trabajo en solares de construcción. el programa hablaba de «planeamiento en común de amplios y utópicos proyectos constructivos», y, sin embargo, parece que sólo un año y nueve meses después empezaron los estatutos a examinar las exigencias prácticas.

«la enseñanza en la bauhaus abarca todos los campos científicos y prácticos de la creación artística: a) arquitectura, b) pintura, c) escultura», pero se enumeran también las enseñanzas de albañilería, estucado, talla en madera, alfarería, etc., y la arquitectura aparece sólo en dos de quince párrafos: «la enseñanza de «teoría de la configuración» dibujo, pintura, modelado, construcción» y «dibujo constructivo y maquetas para todas las formas tridimensionales (objetos usuales, muebles, habitaciones, edificios)».

la arquitectura, pues, figuraba realmente al margen, pese a que el propio gropius era arquitecto, un arquitecto que en los azarosos años de la inflación trabajó en edificaciones menos de lo que él hubiera deseado.

¿cómo hubieran sido sus construcciones?

respuesta: sin duda, dentro del espíritu expresionista de su monumento a los «caídos de marzo» de 1921, y de la casa sommerfeld del mismo año. esto resulta tan notable por el hecho de que su edificio fagus, del año 1911, se había anticipado mucho en el tiempo con su racionalismo y — en cuanto a lo formal —, en su sobriedad del cubo escueto, en su fachada casi enteramente de vidrio, en sus apoyos sin perfiles ni adornos. además, ya en 1910 propuso gropius a emil rathenau, de la a.e.g., que apoyara la realización industrial de viviendas prefabricadas y estandarizadas. pero afirmar que éste fue el verdadero gropius, y que el expresionismo de 1919 a 1921 constituyó un extravío, representaría, sin duda, juzgar a un genio desde un punto de vista demasiado estrecho.

gropius había hecho la guerra, y al volver de ella alcanzó un radicalismo extremo, tanto en lo puramente emocional como en lo político.

cuando la bauhaus se dedicó a completar su programa mediante constante trabajo y siempre nuevas decisiones, gropius volvió a situarse en su punto de vista de antes de la guerra. ya en febrero de 1922 dirigió a los maestros de la bauhaus un memorándum poniéndoles en guardia contra «el peligro de un caduco romanticismo» contra «una mal entendida vuelta a la naturaleza, a lo rousseau». y ensalzaba a la máquina y al técnico. el objeto de ese memorándum era propugnar una unión de la artesanía y la industria. theo van doesburg, representante del movimiento holandés conocido por «de stijl», y el cual se hallaba en alemania, residiendo largas temporadas en weimar durante los años 1921 y 1922, probablemente no tuvo nada que ver con aquel cambio de postura de gropius, pero sí, de seguro, con su retorno a la forma antiexpresionista, rigurosamente rectangular.

la arquitectura, ya lo hemos visto, aparecía, ciertamente, en el programa de la bauhaus, pero no en su enseñanza propiamente dicha, pese a que un grupo de alumnos deseaba una sección especial para esa materia. cuando luego, en 1923, se decidió organizar una exposición de la bauhaus, resultó que un trabajo arquitectónico destacó entre las piezas de mayor importancia y fue, concretamente, la casa experimental de la bauhaus, blanca, sencilla y cúbica. fue proyectada por georg mucho, pintor y maestro de tejido en la bauhaus, y realizada por adolf meyer, quien había colaborado ya con gropius en la construcción del edificio fagus. dicha casa se concibió como el comienzo de una colonia destinada a albergar la escuela y a los

maestros y alumnos de la bauhaus.

este proyecto no llegó a realizarse, pero en 1924 se formó en torno a mucho un grupo de trabajo sobre problemas arquitectónicos, al que perteneció también el «aprendiz» marcel breuer. este grupo elaboró proyectos como, por ejemplo, el de bloque de un viviendas de quince pisos, en cemento armado, — asimismo obra de mucho — y el de otro bloque algo más bajo, debido a breuer.

el propio gropius realizó en 1924, junto con adolf meyer, una serie de maquetas para viviendas prefabricadas, unidades arquitectónicas (llamadas por ellos «cajas de construcción en grande») susceptibles de las más variadas combinaciones.

el traslado de la bauhaus a dessau tuvo como consecuencia el aumento de la actividad arquitectónica, pero todavía no una verdadera enseñanza en ese terreno. aquella actividad sirvió en primer lugar a la construcción del nuevo edificio de la bauhaus, que ahora se había convertido en una escuela superior con profesores, y pronto vino en provecho de la edificación de casas para los docentes y de las casas baratas (experimentales y estandarizadas) de la colonia tórtén, cerca de dessau. el grupo de edificios de la bauhaus es un ejemplo, ya clásico, del moderno estilo internacional de fines de los años veinte y de los años treinta. la escuela participó en el proyecto de las casas para maestros, en la citada colonia de tórtén y también en otros trabajos de gropius, como la oficina de trabajo de dessau. tal era el estado de cosas cuando gropius dejó la bauhaus para poder concentrarse en sus trabajos particulares, lamentable paso que muchos de sus amigos no pudieron comprender. el argumento de gropius era: . . . «todo está tan organizado, que la escuela puede proceder a un cambio de personal sin que se produzcan perturbaciones». el «cambio de personal» fue, a propuesta de gropius, el nombramiento de hannes meyer como sucesor suyo. según un estudiante, aquello fue «una catástrofe».

hannes meyer, que se titulaba marxista científico, no poseía el tacto de gropius; tampoco su generosidad. no es que gropius, quedándose, hubiera podido salvar la bauhaus; la oleada nacionalsocialista avanzaba de modo incontenible. pero hannes meyer es importante, precisamente a nuestro respecto, porque él fue quien creó la sección de arquitectura. gropius en su escrito de dimisión de febrero de 1928, le llamaba «el director de nuestra sección de arquitectura». hannes meyer no llegó a la bauhaus hasta 1927. su plan de enseñanza para la sección preveía: un

séimestre preliminar; un año de taller (metal, ebanistería o pintura mural); año y medio de arquitectura bajo sus aspectos científicos y sociales; año y medio de trabajo de taller.

el período intermedio de formación queda algo inconcreto en el programa de 1929, y a hannes meyer no le fue posible poner a prueba su propio plan; el año 1930 fue destituido por motivos políticos. de hecho, la personal actitud política se extendía a su teoría de la arquitectura: « construir es un proceso biológico y no estético . . . construir es sólo organización: social, técnica, económica, psíquica . . . la construcción es algo que, desde asunto puramente individual, pasa a ser asunto colectivo de los camaradas del pueblo. »

pero, fueren las que fueren sus convicciones, hannes meyer llamó para maestro a ludwig hilberseimer, trajo de holanda a mart stam en calidad de docente de urbanística y teoría de la arquitectura, y recuperó para la bauhaus a alfred arndt.

sucesor de hannes meyer fue mies van der rohe, que era ya arquitecto de gran fama. a éste le tocó vivir la supresión de la bauhaus en weimar, 1932, al lograr los nacionalsocialistas la mayoría en el parlamento regional y en el municipio, y continuó trabajando en berlín. el 10 de abril de 1933 la policía ocupó la bauhaus y precintó los locales; a fines de julio de 1933, mies van der rohe declaró oficialmente disuelta la institución.

hannes meyer marchó a rusia, y de 1930 a 1935 fue profesor en la academia de arquitectura de moscú. gropius y breuer se fueron a londres — en 1934 y 1935, respectivamente —, y ambos pasaron a harvard el año 1937. mies van der rohe emigró en 1938 a norteamérica y enseñó en chicago.

gropius, desde los estados unidos, ejerció un amplio influjo, debido a su integridad, su pasión por la enseñanza y su confianza en el trabajo de equipo. a su propia empresa la denominó « architects' collaborative ».

mies van der rohe sigue siendo hoy brillante ejemplo del estilo de los años veinte y treinta en su más perfecta expresión. breuer, de la generación siguiente, procedía del **estilo** de la bauhaus (empleando aquí un concepto contra el que la institución, con fundadas razones, se resistió siempre a emplear) e hizo profesión de fe en el nuevo estilo plástico individualista de los años cincuenta. en cuanto a los demás, gerhard weber y gustav hassenpflug alcanzaron notable fama como arquitectos en alemania. el uno construyó el teatro nacional de mannheim y la opera de hamburgo; el otro, uno de los grandes edificios del barrio de la hansa (hansaviertel) en berlín. a ludwig

hilberseimer se le conoce en norteamérica más como publicista que como arquitecto, y ernst neufert, antaño asistente en la oficina de gropius en weimar, extendió su renombre más allá de alemania con su « baulehre » (teoría de la construcción), aparecida en los años treinta y traducida a varios idiomas, texto que han utilizado millares de estudiantes de arquitectura.

nikolaus pevsner

walter gropius

fábrica fagus, en alfeld an der leine. 1911.
colaborador adolf meyer

1 vista sur-oeste del edificio principal
1911, encargo y construcción de la fábrica de
hormas de zapatos.

edificio principal: osatura en saliente, paredes
de vidrio aplicadas sin soporte angular

edificio de oficinas en la exposición de la
werkbund, colonia, 1914. colaborador, adolf
meyer

2 vista frontal, con jaulas de escalera
prototipo de fábrica de magnitud media, con
edificio de oficinas, garajes abiertos y nave
contigua de maquinaria. jaulas (o torres) trans-
parentes para las escaleras. también los
locales de oficina están limitados por paredes
de vidrio

departamento de coche-cama para los ferro-
carriles del reich. 1914

3 vista interior
exposición de la werkbund en colonia, 1914

oficina del director de la bauhaus en weimar.
1922

4 vista isométrica; dibujo de herbert bayer
realizado en 1923; toda la instalación, según
proyectos de gropius, realizada en los talleres
de la bauhaus



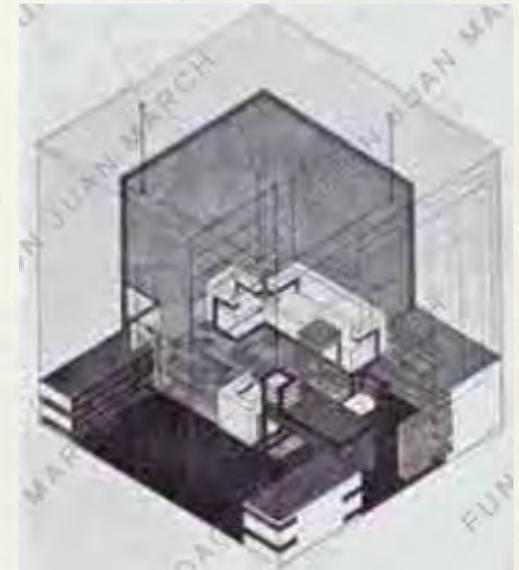
1



2



3



4

walter gropius

monumento a los caídos de marzo, en weimar.
hormigón. 1921/22

5 vista

edificio de oficinas para el «chicago tribune».
1922. colaborador, adolf meyer

6 perspectiva

concurso internacional del periódico norteamericano.

otros participantes: loos, saarinen, los hermanos taut, mucho y otros.

osatura de hormigón; todos los vanos, encristalados sin solución de continuidad
cf. hilberseimer, pág. 159, núm. 85



6



5

el edificio de la bauhaus en dessau.

el edificio se comenzó en el otoño de 1925 por encargo de la ciudad, se terminó al cabo de un año y fue inaugurado en diciembre de 1926. la construcción cubre un total de 2.630 m² y tiene 32.450 m³ de espacio edificado.

costó 902.500 marcos, o sea 27.8 marcos por m³, incluidos todos los costos accesorios. el material de instalación importó 126.200 marcos. el complejo consta de tres partes: e) el ala de las dependencias de enseñanza técnica (luego escuela profesional) incluye locales de enseñanza y oficinas, sala de profesores, biblioteca, sala de física, talleres de modelado. planta baja con instalación completa, piso entresuelo y dos pisos superiores. en el primero y segundo piso (donde, abajo, está alojada la administración y, arriba, la sección de arquitectura), un puente (d), tendido sobre la calzada, sobre apoyo de cuatro pilastras, conduce a los c) talleres de experimentación y salas de clase. en el piso bajo, el taller de escena, imprenta, tinte, escultura, locales de empaquetado y almacén, habitación del conserje y calderas de calefacción, con carbonera antepuesta. en el piso siguiente, la ebanistería y las salas de exposición, gran vestíbulo e, inmediato a él, el salón de actos, o aula principal, con escenario elevado y en saliente.

en el primero de los dos pisos superiores, los talleres de tejido, los locales para la enseñanza básica, una gran sala para clases, y la comunicación del edificio e. con el c. por medio del puente.

en el segundo piso superior, el taller de pintura mural, el de metal y dos salas de clases. éstas pueden unirse para formar una gran sala de exposiciones. a continuación, el segundo piso del puente, con los locales para la sección de arquitectura y el estudio de gropius.

el salón de actos (b.) del piso bajo de este edificio conduce, por un cuerpo intermedio de un solo piso, a la «casa taller» que comprende las instalaciones de recreo para los alumnos. el escenario, situado entre el salón de actos y el comedor, puede abrirse hacia ambos lados, situándose los espectadores en una y otra parte. en ocasiones festivas, pueden retirarse todos los compartimientos del escenario, de modo que queden en un gran plano continuo el comedor, el escenario, el salón de actos y el vestíbulo.

contiguos al comedor están la cocina y anejos. ante el comedor, una amplia terraza a la que se une un gran campo de deportes.

en los cinco pisos superiores de este edificio se distribuyen 28 talleres-vivienda para

alumnos. en cada piso, una pequeña cocina. en el piso bajo, baños, gimnasio, guardarropa y una lavandería eléctrica.

material y construcción de todo el complejo: esqueleto de hormigón armado, con muros de ladrillo.

cubiertas de plancha metálica sobre vigas. en el piso bajo, «cubierta de hongo». todas las ventanas, de listón perfilado con acoplamiento de rebajo doble y encristalado de vidrio de espejo. los tejados planos, en terraza, son de placas de asfalto soldadas, sobre capa aislante de torfóleum; los techos planos no transitables son de laca fría, sobre tejido de yute, también con capa aislante de torfóleum, y recubrimiento de hormigón. el desagüe, mediante tuberías de hierro de fundición, por dentro del edificio, prescindiendo de la chapa de cinc. revoque exterior de cemento, con pigmentos minerales.

la decoración interior de todo el edificio fue realizada por la sección de pintura mural de la bauhaus. los talleres de metal crearon y ejecutaron los elementos de iluminación. los muebles de tubo de acero para el salón de actos, comedor y talleres se hicieron según proyectos de marcel breuer. la rotulación fue obra de la sección de imprenta. walter gropius, en «bauhaus», cuaderno 1, 1926, p. 2-3

walter gropius

edificio de la bauhaus en Dessau. 1925/26

7 vista de conjunto

8 vista del edificio de talleres desde la escalera

9 ángulo noroeste del edificio de talleres; entrada a la escuela de ampliación técnica

10 vista de conjunto; en primer plano, la residencia de estudiantes

11 plantas de los pisos bajo y primero

12 vista de conjunto; en primer plano, la residencia de estudiantes

13 corredor de comunicación; vista de los locales de enseñanza técnica

14 auditorio; sillas, de Marcel Breuer; iluminación, de Max Kraus



11



11

7







Fundación Juan March



10



9



14



13



8

walter gropius

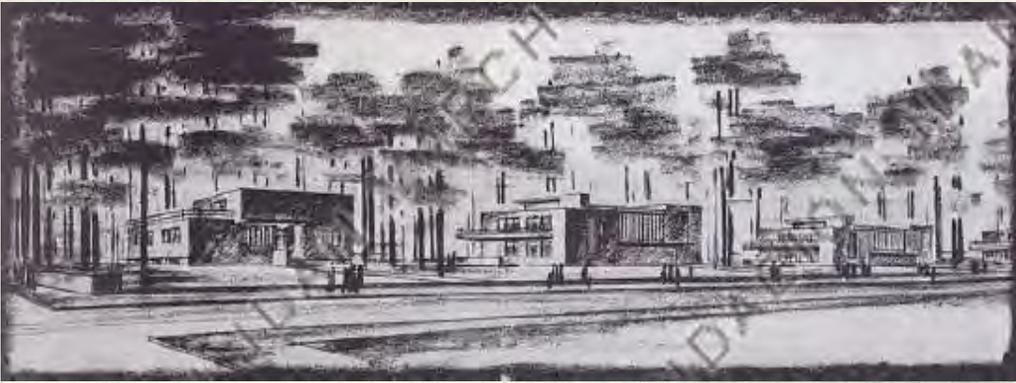
casas de los maestros. 1925–26
la casa de gropius fue destruida en la segunda guerra mundial

15 vista de conjunto; dibujo de carl fieger

16 vista de conjunto

17 vivienda doble; fachada oriental

18 vivienda doble; sala de estar de moholy-nagy; muebles, de marcel breuer; composición, con respecto a colores, de moholy-nagy y el taller de pintura mural



15



16



17



18



walter gropius

19 casa de gropius; fachada al jardín, vista desde la casa de moholy-nagy

20 casa de gropius; fachada al jardín, con terraza

21 casa de gropius; sala de estar en el verano de 1925 se comenzaron a construir una casa (para gropius) y tres casas dobles (para moholy-nagy y feiningger; mucho y schlemmer; kandinsky y klee). cimientos de hormigón compacto; muros de placas de escoria, arena y cemento. en la arquitectura interior participaron todos los talleres.

20

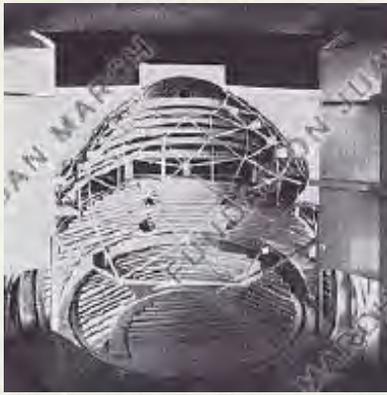


21





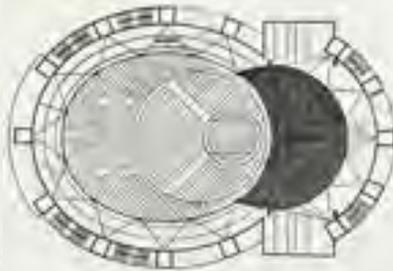
22



26



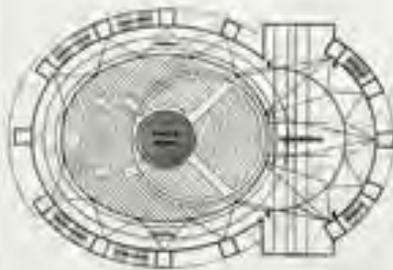
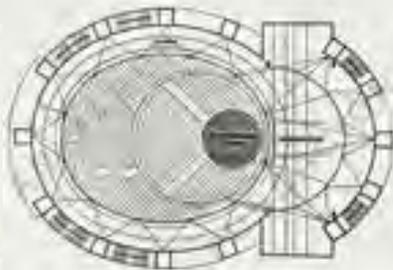
23



25



24



walter gropius

colonia de törten cerca de dessau. 1926–28
 22 plano de conjunto, con indicación de las tres fases constructivas. en 1926, 60 unidades; en 1927, 100 unidades; en 1928, 156 unidades
 23 edificio de la cooperativa de consumo y casas de la segunda fase constructiva
 24 casas alineadas de la tercera fase constructiva. encargo de la ciudad de dessau de una « reichsheimstättensiedlung » (colonia de viviendas del reich). prefabricación de los elementos normalizados, en el solar de construcción. vigas de hormigón, para la cubierta; ladrillos de escoria, huecos, para los tabiques. industrialización del trabajo constructivo mediante la prefabricación.

proyecto del teatro total. 1927

25 planta

26 interior

respondiendo a sugerencias del director teatral erwin piscator en el sentido de planear un teatro nuevo, gropius proyectó el teatro total, como unidad de actores y público. *ello hace posible, con la ayuda de instalaciones técnicas, actuar simultáneamente, y dentro de una función, en la escena en profundidad, en el proscenio y en el ruedo (o « arena ») circular. si se hace girar 180° el gran disco del patio de butacas, se forma en medio de la sala un espacio circular rodeado totalmente por filas de espectadores en graderío ascendente. entre las doce columnas de la sala es posible disponer pantallas; sobre ellas puede proyectarse por fuera desde doce cabinas, o también interiormente desde una torre de proyección. la sala propiamente dicha, antes neutralizada por la ausencia de luz, pasa a ser lugar de los acontecimientos escénicos en virtud de la luminosidad de la proyección.*



27



28



29

30



walter gropius

oficina de trabajo de dessau. 1927–29

27 vista del lado noroeste. « shed »
semicircular

la planta resulta de esta función:

atender con toda rapidez a los solicitantes de empleo. los talleres de la bauhaus participaron en la arquitectura interior. construcción de osatura de hierro con revestimiento de piedra color cuero.

colonia experimental de
spandau-haselhorst, berlin. 1928

28 proyecto d; vista isométrica con representación de la armadura y mobiliario. concurso de la sociedad de investigaciones del reich construcción lameliforme, perpendicular a la calle.

escuela para impington, cambridgeshire. 1936
colaborador maxwell fry

29 vista desde el sureste, con el ala de salas de clase

durante la permanencia de gropius en inglaterra, 1934–37, construye varios edificios de vivienda y la escuela de impington, obra de un piso con galerías de comunicación abiertas lateralmente, pero techadas, salas de actos, utilizables para conferencias, teatro y deportes, así como cinco aulas y un local de trabajo

harvard university, graduate center, cambridge (mass.), 1949, con « architects' collaborative »

30 aspecto principal desde el sur, con el centro social y la residencia de estudiantes (al fondo)

31 nave de acceso con rampa en saliente y mosaico en colores; cerámica de herbert bayer

32 relieve de ladrillo, de josef albers, en el centro social



31

32







33



35



36

walter gropius

embajada de los estados unidos en atenas. 1956. con la «t.a.c.»

33 exterior

construcción de hormigón armado con revestimiento de mármol pentélico blanco; tres pisos, patio cuadrado. los dos pisos superiores están suspendidos de vigas de hormigón sobre pilares de nueve metros de altura. cubierta con seis metros de saliente como parasol.

pan american world airways building, nueva york. 1958. con la «t.a.c.»

34 vista

edificio de 59 pisos, sobre la grand central station, en la park avenue. 218.315 m². elementos prefabricados de hormigón; revestimiento de cuarzo blanco. (pág. 145)

park lane, edificio de oficinas y apartamentos. londres, 1960; con la «t.a.c.»

35 exterior

edificio de oficinas y viviendas, con apartamentos de lujo. construcción de hormigón armado con elementos de hormigón prefabricados

archivo de la bauhaus, darmstadt. proyecto, 1966, con la «t.a.c.»

36 maqueta

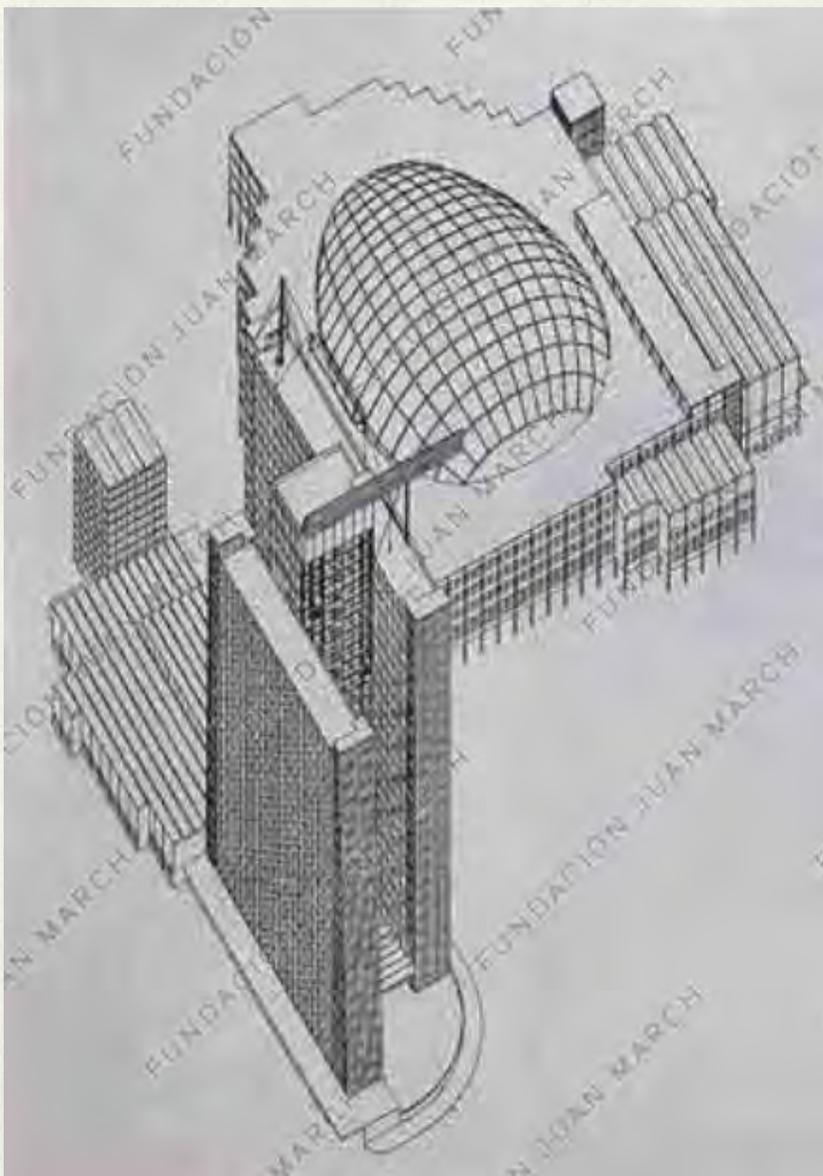
hormigón. todas las superficies visibles, con decapaje a chorro de arena. relleno de los muros exteriores, de ladrillo con revestimiento. ventanas de aluminio con duronodica de color bronce. luces superiores de los locales de exposición, con pantalla de chapa de cobre; enrejado de madera pintada en blanco.



37



39



38

hannes meyer

escuela (petersschule) en basilea, 1926
colaborador, hans wittwer

37 proyecto presentado a concurso para construcción de una escuela primaria sobre solar reducido. construcción de entramado en hierro; la construcción de acero de las dos superficies de 1.250 m² (que han de servir de patio de la escuela) se sostienen por cables metálicos.

proyecto para el palacio de la sociedad de naciones en ginebra, 1926–27
colaborador, hans wittwer

38 vista isométrica del conjunto

39 planta del piso intermedio

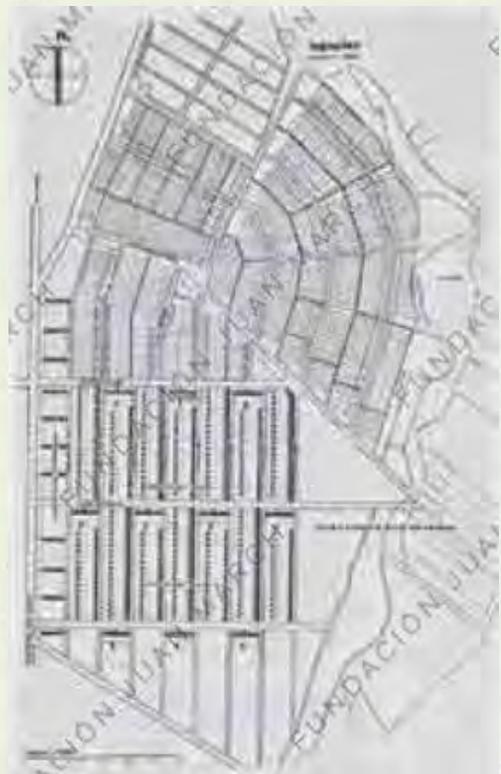
40 alzado (parte sur)

condición previa de toda realización constructiva es el afán de verdad; si los propósitos de la sociedad de naciones son verdaderos, ésta no puede apretujar su moderna institución en una cáscara de arquitectura tradicional. nada de una sala de recepciones, atiborrada de columnas, para fatigados soberanos, sino higiénicos locales de trabajo para activos representantes del pueblo.

h. meyer, en «bauhaus», 1927, cuaderno 4, p. 6
salón de sesiones; osatura de hormigón armado, calculada para 2600 personas.
secretaría; osatura de acero, con 550 oficinas, sobre planta en forma de H irregular.

40





41



42



43

hannes meyer

colonia de törten, cerca de dessau, 1928–30
5 casas de galería exterior. en colaboración
con la sección de arquitectura

41 plano de conjunto

42 vista del lado norte; casa de galería
exterior con torre de escalera

43 galería al lado norte de una casa
en 1928 hannes meyer recibió el encargo de
terminar la colonia empezada por gropius el
año 1926

bundesschule des allgemeinen deutschen
gewerkschaftsbundes (escuela federal de la
confederación general de sindicatos de
alemania) en bernau, cerca de berlin. 1928–30.
en colaboración con la sección de arquitectura

44 vista general

45 plano de situación y planta del piso bajo

46 gimnasio y galería

47 habitación para dos estudiantes

concurso al que se presentaron, entre otros,
erich mendelsohn y max taut.

el premio se otorgó por la perfecta realización
espacial del programa pedagógico. en el
centro: sala de actos, cuadrada, comedor y
centro social; al sur, viviendas para familias de
maestros; al norte, 60 habitaciones dobles,
locales de clase, de seminarios y de lectura,
gimnasio, así como otras posibilidades depor-
tivas en el lago natural.

*el máximo de las manifestaciones vitales de
una comunidad de unas 130 personas debe
facilitarse en un mínimo de tiempo: 4 semanas.*
h. meyer, en «bauhaus», 1928, cuaderno 2/3,
p. 13



46



construir

todas las cosas de este mundo son producto de la fórmula: función x economía. todas esas cosas, por tanto, no son obras de arte.

todo arte es composición y, en consecuencia, antifuncional. toda vida es función y, por ello, no artística. la idea de la « composición de un puerto de mar » parece de lo más risible.

pero ¿cómo surge el proyecto de un plano urbano? ¿o del plano de una vivienda?

¿composición o función?

¿arte o vida ???

construir es un proceso biológico, no un proceso estético. la nueva vivienda se configura elementalmente, no es sólo una maquinaria de habitar, sino un aparato biológico para las necesidades espirituales y corporales. la nueva época pone a disposición de la nueva construcción sus nuevos materiales:

hormigón armado	vidrio armado
goma sintética	corcho prensado
cuero sintético	resina sintética
hormigón celular	asta sintética
madera metalizada	madera sintética
aluminio	acero perfilado
eubeolita	cola en frío
conchapado	hormigón expandido
cauchú	esmalte
torfóleum	xelotekt
ripolina	asbesto
viscosa	acetona
eternita	caseína
goudron	trolita
cañamazo (canevá)	tombak

estos elementos los organizamos, según principios económicos, en una unidad constructiva. así surgen automáticamente — y condicionados por la vida — la forma aislada, el cuerpo de edificio, el color del material y la estructura de superficies. (ni la sensación de bienestar ni el aire señorial pueden ser principios rectores en arquitectura).

(la sensación de bienestar pende del corazón humano y no de la pared de la casa . . .)

(el aire señorial lo da el amo de casa y no la alfombra persa.)

la arquitectura como « obra emotiva del artista » no tiene justificación en la existencia.

la arquitectura como « continuidad de la tradición arquitectónica » supone dejarse arrastrar por lo histórico.

este concepto biológico-funcional de la arquitectura como configuración del proceso vital lleva lógicamente a la construcción pura. este mundo de las formas constructivas no tiene patria; es la expresión del espíritu internacional en orden a la construcción.

el internacionalismo es una excelencia de la época. la construcción pura es fundamento

y signo del nuevo mundo de las formas.

- | | |
|------------------------------------|--------------------------------|
| 1. vida sexual | 7. higiene de la vivienda |
| 2. hábito del sueño | 8. mantenimiento del automóvil |
| 3. cuidado de animales domésticos | 9. cocina |
| 4. cuidado de jardines | 10. calefacción |
| 5. higiene personal | 11. soleamiento |
| 6. protección contra la intemperie | 12. servicio |

tales exigencias son los únicos motivos de la construcción de la vivienda. si analizamos el curso de la vida cotidiana de cada habitante de la casa, resulta el diagrama de función del padre, la madre, el niño, el bebé y el prójimo en general. examinamos las relaciones de la casa y sus ocupantes con la persona ajena: cartero, viandante, visitante, vecino, ladrón, deshollinador, lavandera, policía, médico, asistente, camarada de juego, cobrador del gas, artesano, enfermero, recadero o mensajero. investigamos las relaciones humanas y animales con el jardín o huerto, y las interacciones de hombres, animales domésticos e insectos. verificamos la oscilación de la temperatura del suelo durante el año, y según ello calculamos la pérdida de temperatura del suelo de la casa y la profundidad de los cimientos. la calidad geológica del subsuelo del jardín determina el grado de capilaridad y decide lo conveniente en cuanto a riego o drenaje. calculamos el ángulo de incidencia del sol a lo largo del año y referido al grado de latitud del lugar de la construcción, y de acuerdo con ello disponemos en el jardín el haz de luz de la casa, y en el dormitorio el haz de sombra de la ventana. calculamos la iluminación diurna de la superficie de trabajo en el interior y comparamos la conductibilidad del calor en las paredes exteriores con el grado de humedad ambiente. ya no nos es desconocido el movimiento del aire en la habitación calentada. se establecen cuidadosamente las relaciones ópticas y acústicas con la casa vecina. conocemos las inclinaciones atávicas de los futuros moradores hacia nuestras maderas, y, según los casos, elegimos, para el revestimiento interior de la vivienda prefabricada y estandarizada, el cálido pino, el austero álamo, el exótico okumé o el sedoso arce. el color es para nosotros no más que un medio de consciente influencia o un medio de orientación. el color no debe tener función mimética de toda clase de materiales. el abigarramiento nos horripila. la pintura la entendemos sólo como medio de protección. donde el color nos parece psíquicamente imprescindible, incluimos en el cálculo su valor luminoso de reflexión. evitamos pintar de blanco puro las casas; el cuerpo del edificio es

para nosotros un acumulador del calor solar . . .

la casa moderna es una construcción montada en seco, un producto industrial, y, por tanto, obra de especialistas: economistas, técnicos en estática, higienistas, climatólogos, científicos de la empresa, técnicos de la normalización, de la calefacción . . . ¿y el arquitecto? . . . éste era un artista y ha pasado a ser un especialista de la organización.

la casa moderna es una obra social. libra al artesano de la situación de desempleo que acompaña a todo oficio estacional y le preserva del odioso trabajo de « estado de excepción ». mediante una economía racional protege al ama de casa de la esclavitud del hogar, lo mismo que con la racional horticultura defiende al colono contra el diletantismo del pequeño horticultor. la casa moderna es una obra social por excelencia, ya que constituye (como toda norma din) el producto industrial normalizado de una comunidad inventora innominada. la moderna colonia, finalmente, es, en cuanto meta última para el bienestar del pueblo, una obra de fuerza comunitaria, y organizada conscientemente, en la cual, sobre una base de corporativismo integral, las fuerzas individuales y cooperativas llegan a un equilibrio de fuerza comunitaria. la modernidad de esta colonia no reside en el tejado plano y en la división vertical-horizontal de la fachada, sino en su relación directa con la existencia del hombre. en ella se configuran deliberadamente las tensiones del individuo, de los sexos, de la vecindad y de la comunidad, así como las relaciones geopsíquicas.

construir es la organización consciente de los procesos vitales.

construir, como fenómeno técnico, es, por tanto, no más que un proceso parcial. el diagrama funcional y el programa económico son las decisivas directrices del propósito constructivo.

construir no es ya simple tarea de la ambición de un arquitecto.

construir es un trabajo colectivo de trabajadores e inventores; el que en la comunidad de trabajo llega al dominio del proceso vital, sólo ése es maestro de construcción (arquitecto).

construir, pues, es algo que, partiendo de los individuos (con el acicate del desempleo y la crisis de la vivienda), pasa a ser tarea colectiva.

construir es sólo organización: organización social, técnica, económica, psíquica. hannes meyer en « bauhaus », 1928, cuaderno 4, p. 12—13



hannes meyer

plan de desarrollo de la ciudad satélite de nishniy-kurinsk, 1932. en colaboración con una brigada de « standard-gor-projekt ».

48 plano de dirección a partir de octubre de 1930, hannes meyer participa en la u.r.s.s. en proyectos de urbanismo: plan de desarrollo de moscú, plan de zonificación para la cuenca industrial de perm.

proyecto de la colonia obrero de las lomas de becerra, tacubaya, cerca de la capital de méxico. 1942

49 plano de situación planificación de una ciudad satélite de la capital mexicana para 1800 a 2000 familias obreras: seis zonas interiores, cada una con jardín de infancia y campo de juegos; para cada dos zonas, un centro comercial. distancia entre los bloques (orientados de norte a sur), 30 a 35 m, aun contando con una densidad máxima de población de 200 habitantes por hectárea. el tráfico de vehículos funciona periféricamente a la zona de viviendas. las zonas industriales ocupan los extremos este y oeste.

45 proyecto de edificación de manzana de corpus christi, méxico. 1947

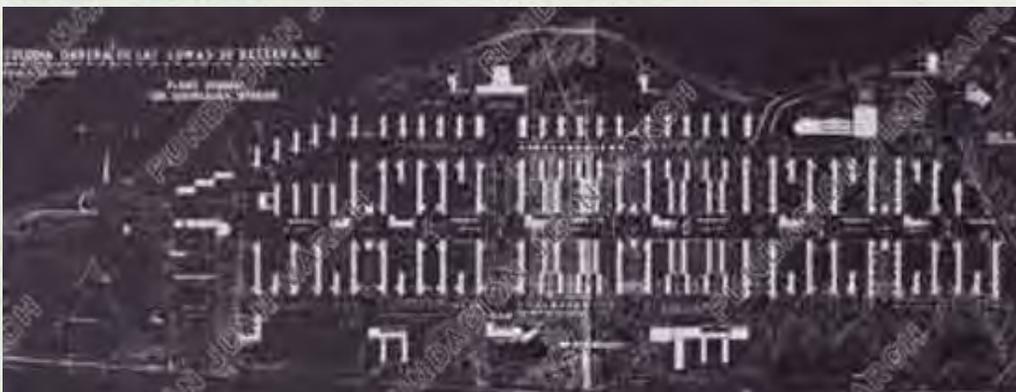
50 vista axonométrica del conjunto, desde el norte. edificios para el banco internacional y el banco nacional de méxico. completo aprovechamiento del estrecho terreno de edificación; 33 pisos con 12.500 m² de superficie para oficinas.



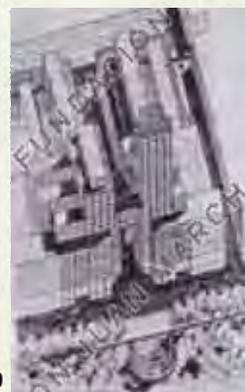
47



48



49



50

ludwig mies van der rohe

proyecto de rascacielos en la friedrichstrasse, berlín. 1919

51 planta

52 perspectiva

53 fachada

en el proceso de la moderna construcción, primera arquitectura enteramente de vidrio sin apoyos visibles.

podemos apreciar con máxima claridad el nuevo principio de estructura al utilizar el vidrio como materia de las paredes exteriores. forma prismática adaptada al terreno triangular de la planta. lo mejor es disponer en ángulo obtuso las paredes de vidrio para evitar la monotonía del gigantesco frente.

mies van der rohe en « frühlicht », 1922

proyecto de un rascacielos de vidrio. 1920/21

54 maqueta

las curvas de la planta fueron resultado de tres factores: iluminación suficiente del interior; gran masa del conjunto; juego de los reflejos luminosos. los únicos puntos fijos del proyecto son las escaleras y los huecos para los ascensores.

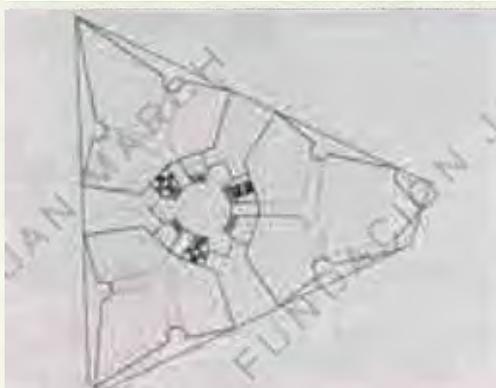
mies van der rohe en « frühlicht », 1922

estas dos construcciones de vidrio figuraron en la exposición del « grupo de noviembre » **54**

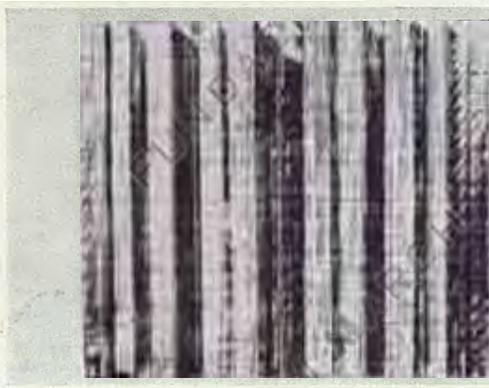


52

53



51





ludwig mies van der rohe

edificio de oficinas, en hormigón. 1922

55 perspectiva
el edificio de oficinas es una casa de trabajo, de organización, claridad, economía, de amplios espacios, de despejado ambiente, sin división, sólo estructurada como el propio organismo de la empresa. gran efecto con el mínimo empleo de medios. los materiales son hormigón, hierro y vidrio.

los edificios de hormigón armado son, por su naturaleza, construcciones de osatura; ni masas de pasta ni torres acorazadas. armadura de sostén, y pared sin esa función. o sea, construcción y osatura.
 mies van der rohe, en «g», cuaderno 1, 1923

casa de campo; ladrillo. 1923

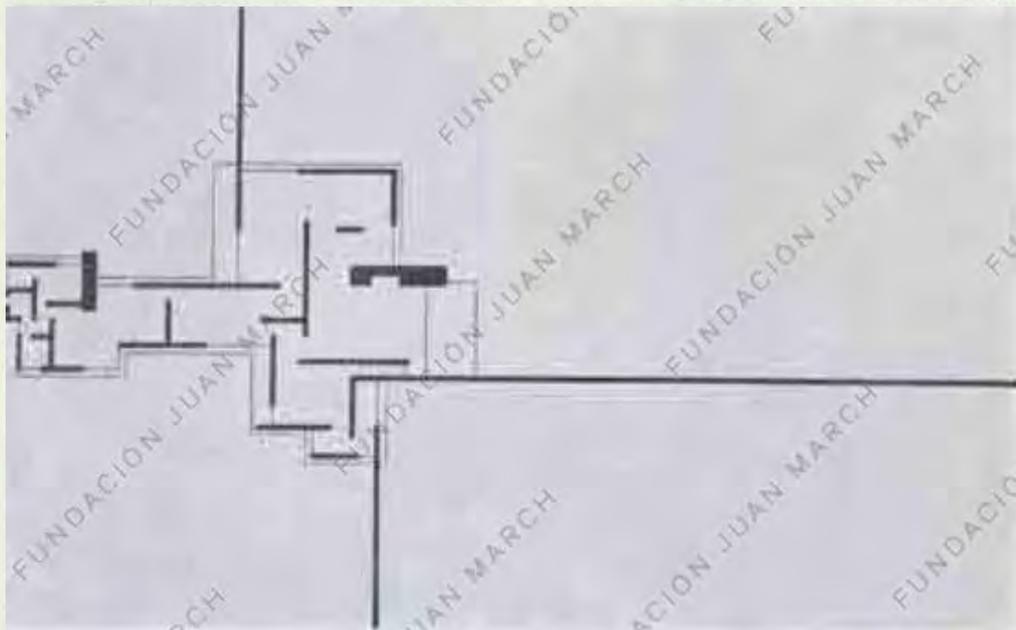
56 planta

57 alzado

no constituye cuerpo cerrado; la construcción es atravesada por espacios libres y, por otro lado, se extiende con caminos de losas y muros en espiga, como muestra el plano. construcción baja, con largas horizontales, adaptada al terreno.

monumento a karl liebcknecht y rosa luxemburg. berlin, 1926 (destruido)

58 vista



56

57

58

la colonia weissenhof de stuttgart

al inaugurarse en stuttgart, el verano de 1927, la exposición « die wohnung » (la vivienda), organizada por la deutsche werkbund y financiada por la ciudad, no podía imaginarse que allí había tomado cuerpo una primera, y última manifestación documental de la moderna arquitectura en la obra común de casi todas sus más eminentes personalidades: 16 arquitectos* de cinco países europeos demostraron con la unidad de sus proyectos que el programa formal de la nueva construcción no sólo poseía validez para alemania.

59 allí, por primera vez, pudo apreciarse claramente la existencia de un « estilo internacional ».

mies van der rohe imprimió carácter al ámbito espiritual y configurativo con la determinación del fin deseado y con la concepción formal del proyecto de construcción. en breve plazo (de dos a seis meses) se terminaron los edificios de weissenhof, bajo la dirección de richard döcker, construido casi cada uno de ellos de manera diferente y con modernos materiales. el bloque de casas en hilera, de tres pisos y con armadura de acero, que fue obra de mies, representa de modo convincente la idea de flexibilidad según las diversas exigencias de la vivienda y la índole racional de la construcción en serie. parecidas características muestran las casas de gropius, oud y stam, pero otros vieron el tema de la exposición más bien bajo el aspecto de « la vivienda como expresión de la moderna forma de vida ».

60 sus proyectos se distinguen por un desarrollo libre, no esquemático, de la planta. en las casas de le corbusier se realiza del modo más consecuente la idea de la vivienda como unidad especial, tanto en los planos horizontales como en los verticales. döcker, rading y scharoun tendían a lo mismo.

61 el objetivo común de sacar de su tradicionalismo regional a la vivienda y hacer de las « exigencias del presente » (sociales, económicas y estéticas) la base del proyecto constructivo, eso es lo que se manifestó, de modo único, en weissenhof; ello, también, sirve de directriz más allá de los años veinte. jürgen joedicke

62 * peter behrens, victor bourgeois, richard döcker, josef frank, walter gropius, ludwig hilberseimer, le corbusier, ludwig mies van der rohe, j. j. p. oud, hans poelzig, adolf rading, hans scharoun, adolf g. schneck, mart stam, bruno y max taut.

ludwig mies van der rohe

plan general para la colonia de weissenhof, stuttgart, 1927, y casa de apartamentos
59 primera maqueta (fotografía)
reconstrucción por la oficina de la construcción de la ciudad de stuttgart, 1967
60 case de apartamentos. vista
61 interiores

el bloque de viviendas de mies consta de cuatro casas alineadas, de tres plantas habitables, sótano y piso ático, o alto, de terraza. osatura de hierro, como sistema constructivo; paramentos con relleno de medio ladrillo y placas de turba. razones económicas exigen, en la construcción de viviendas de alquiler, medidas de racionalización y tipificación. la armadura de esqueleto es aquí el sistema apropiado; hace posible el trabajo racional y da máxima libertad para la división interior.

Si nos limitamos a dar forma constante a cocina y baño, a causa de su especial instalación, y si decidimos dividir la superficie restante por medio de paredes móviles, creo que puede satisfacerse toda justa aspiración en punto a vivienda.

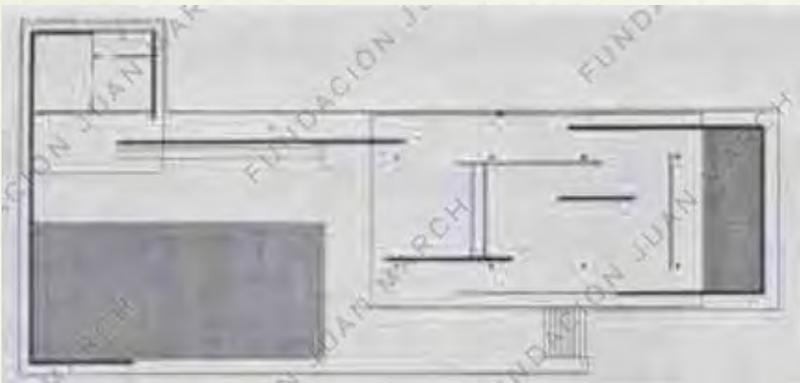
mies van der rohe, « zu meinem block » (de mi bloque), en « bau und wohnung », editado por el « deutscher werkbund », stuttgart, 1927

haus lange, krefeld, 1928–30

62 jardín

construcción de ladrillo, por encargo del fabricante de sedas y coleccionista de arte moderno hermann lange.





63



64



65



66

67



68

ludwig mies van der rohe

peblln alemln, exposi6n internacional de barcelona, 1929

63 planta

64 exterior

65 interior

66 silla barcelona; acero niquelado y cuero. edificio sin funci6n. ocho pilares de acero cromado en forma de cruz, como soporte de la cubierta (alto = 310 cm).

materiales nobles: paredes de onyxdor6 amarillo y m3rml verde de tinos, vidrio mate con tonalidad, suelo de placas de travertino, alfombra de terciopelo negro; dos piscinas de poca profundidad, con la « bailarina » de georg kolbe. enlace fluido de los espacios exterior e interior. perfecto ejemplo de arquitectura pura.

casa tugendhat, brunn (en checoslovaco, brno)

67 vista desde el jardln

68 interior; sala de estar

entrada al piso superior desde la calle; en el piso bajo, gran pieza, con una pared de 6nix curva y revestida de madera de 6bano de makassar. una de cada dos paredes de vidrio, de las que dan al jardln, puede deslizarse hacia abajo, quedando embutida en el muro.

ludwig mies van der rohe

69



73

casa en la exposición de arquitectura, berlin, 1931

69 vista de conjunto

70 dormitorios

en esta casa, dentro de la exposición dirigida por mies, sólo el baño, la cocina y el cuarto de la muchacha de servicio son piezas cerradas. las paredes interiores se prolongan al jardín como muros de atrio. mediante intersección de las paredes, la separación entre el área de dormitorios y el resto de la vivienda es una separación únicamente óptica.



70

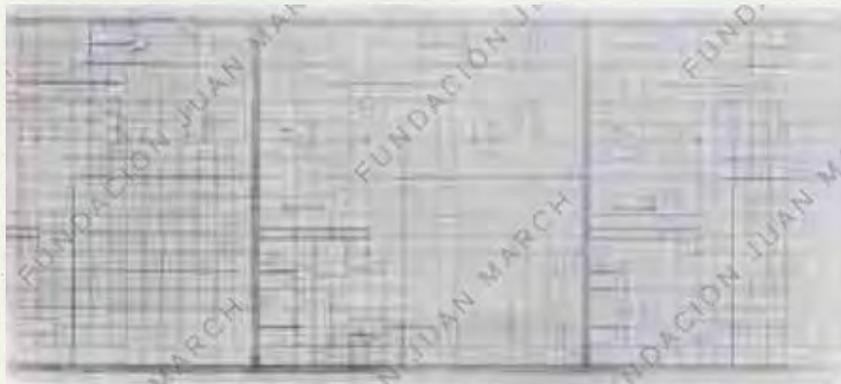
casas de atrio alineadas; proyecto, 1931

71 planta

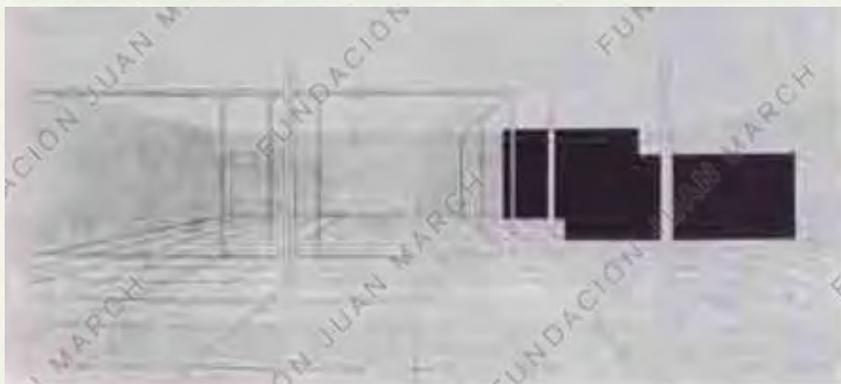
72 interior (croquis)

durante el tiempo en que mies van der rohe dirigió la bauhaus, proyectó varias casas de atrio y, también, propuso este tema a sus alumnos de arquitectura.

vivienda y jardín están rodeados por un muro. dentro de la planta cuadrada, el área de vivienda se dispone en forma de L respecto del atrio; separación de la entrada, por una pared. los dormitorios están divididos por armarios de pared. aparte cocina y baño, disposición espacial libre, así como formación de patios.



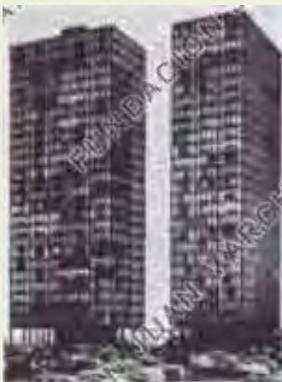
71



72

casa de atrio, con garaje. 1931

73 planta



74

ludwig mies van der rohe

lake shore drive apartment, chicago. 1948-51

74 vista de conjunto

los dos edificios, perpendiculares entre sí. construcción de acero; piso bajo, completamente encristalado. 26 pisos, cada uno de 8,5 pies de altura; plantas libres.

national-theater de manheim. proyecto de concurso. 1952-53

75 planta y sección longitudinal

76 maqueta

cubierta (160 x 80 m) y paredes exteriores, de acero y vidrio, están suspendidas de siete pórticos de enrejado que se apoyan en dos muros de mármol. mediante los muros de mármol salientes se forman patios de entrada. edificio grande, para 1300 espectadores; edificio pequeño, para 500 espectadores; con los respectivos « foyers ». ambos escenarios, sobre el mismo eje.

crown hall (i. i. t.), chicago, 1952-56

77 vista

78 poste y cercha

edificación de mies para la sección de arquitectura, por él dirigida, en el campus del illinois institute of technology (i. i. t.), y dentro de la nave abierta del piso bajo.

el « institute of design » (antes « new bauhaus ») se halla en el subterráneo. techo y pared de vidrio, suspendidos de cuatro cerchas soldadas de alma llena.

convention hall, chicago. proyecto, 1953-54

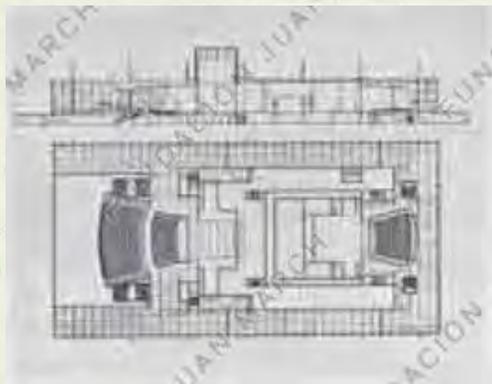
79 maqueta

espacio cubierto por placas con sostén de entramado; capacidad para 50 000 personas; más de 200 m de lado; se evitó toda estructura interior.

a cada costado, seis columnas cónicas de hormigón soportan el entramado y su relleno de mármol, aluminio y vidrio coloreado. sobre ello se apoya la construcción de cubierta visible desde el interior.



76



75



78



77



79

ludwig mies van der rohe

« seagram » (edificio de la administración),
nueva york. 1954—58

colaborador, philip johnson

80 vista de conjunto

81 solución de ángulos por la parte posterior.
el edificio, de 39 pisos, se halla en la park
avenue, a apenas 30 metros de la calzada.

está sobre una terraza de placas de granito,
con dos estanques rectangulares. osatura de
acero; muro-cortina de vidrio (tinte solar) y de
bronce.

arquitectura interior de philip johnson

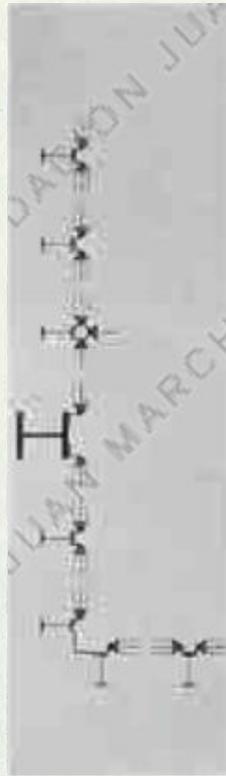


81

80



82



ludwig mies van der rohe

« bacardi » (edificio de la administración),
méxico. 1958–62

82 interior y sección horizontal
osatura de acero. oficinas, en el primer piso,
sobre una nave enteramente encristalada.

georg schäfer-museum, schweinfurt. proyecto,
1960

83 maqueta
georg schäfer, schweinfurt
techo cuadrado compuesto de vigas de doble
T cruzadas y soldadas entre sí; 8 pilares de
acero de vigas en T, soldadas. techo acústico
sobre la nave totalmente encristalada. maqueta
originaria para la

galería del siglo XX (galerie des 20. jahrhun-
derts), berlin, 1962–1968

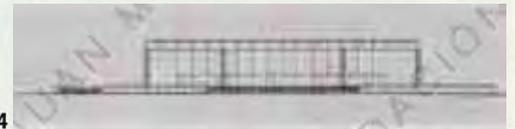
84 exterior, plantas, alzado frontal y sección.
sobre terraza de granito. sostén, ocho pilares
de acero (dos por cada frente); sobre ellos,
techo cuadrado (grosor, 1,80 m), que sobresale
7,20 m del local interior, éste encristalado en
continuidad. otras piezas de la galería se hallan
en la planta baja, que se abre por el lado oeste
a un jardín con figuras escultóricas.



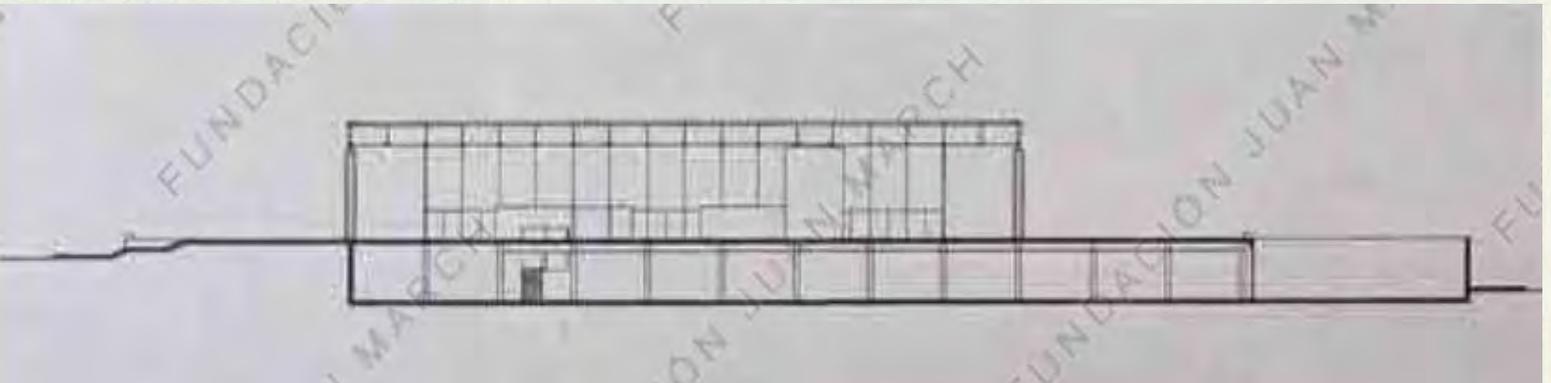
83



84



84



ludwig hilberseimer

edificio de oficinas para el periódico «chicago tribune», proyecto, 1922

85 proyecto
(cf. gropius, pág. 136 núm. 6)

**85****88**

Esquema de una ciudad de rascacielos.
hacia 1924

86 arteria norte sur
87 arteria este-oeste

contrariamente a la concepción de le cobusier, ciudad de rascacielos en composición vertical; las viviendas (15 pisos), sobre comercios y lugares de trabajo (5 pisos). el tráfico a distancia, el urbano y el de peatones se desenvuelven en tres planos.

de la regularidad de los bloques resultaba una excesiva uniformidad; la densidad de población era mayor de lo deseable. no fue propósito de este estudio resolver el problema arquitectónico de la ciudad; se trató sólo de ensayar una solución técnica para el problema del tráfico.

l. hilberseimer en «entfaltung einer planungs-idee», frankfurt, berlin, 1963

gran ciudad descentralizada. proyecto, 1933

88 diagrama lineal

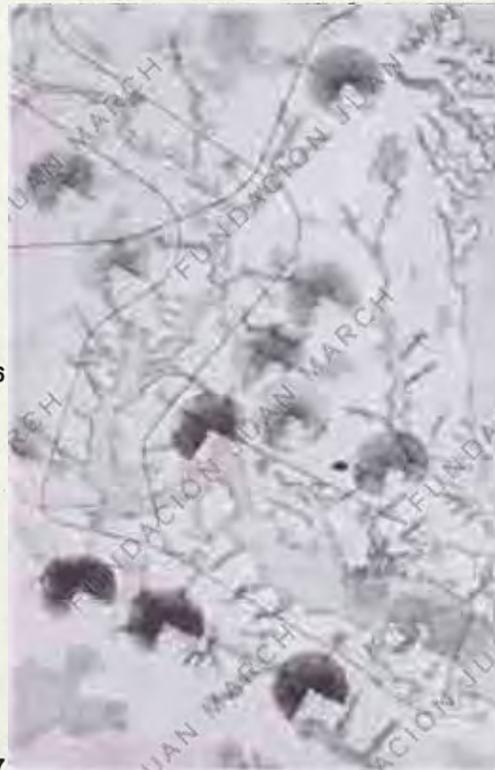
89 zona de oficinas y comercios

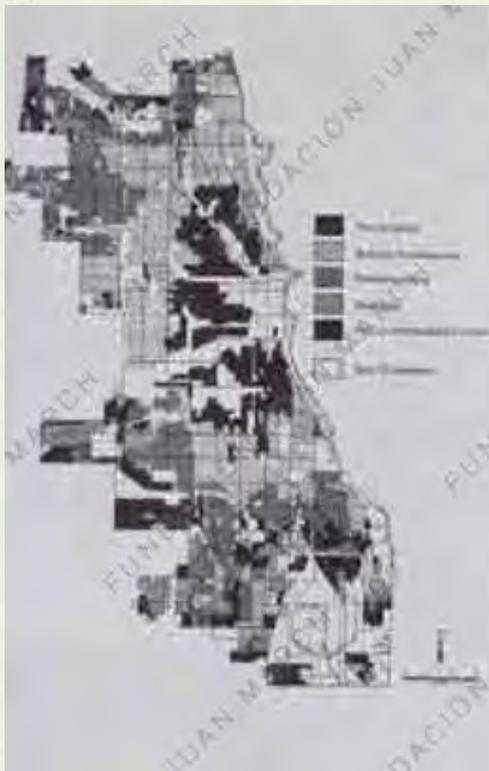
ciudad susceptible de ampliación con edificación mixta, o sea combinación de rascacielos y casas bajas entre espacios verdes. el diagrama consta de conjuntos de variada función, basados en unidades de urbanización (colonias). densidad de población, 200 personas por hectárea. al oeste, cuatro conjuntos, de orientación este-oeste: dos para gobierno y administración, dos para comercio y banca.

ciudad descentralizada en torno a una bahía.
1945-1949

90 croquis-proyecto

zona industrial y zona de vivienda, reunidas; la dirección predominante del viento determina la disposición en abanico de la zona de vivienda, transversalmente a la industrial, o sea la que ensucia la atmósfera. al norte y sur se encuentran, en los puntos de cruce de las comunicaciones, los centros de administración, comercio y altura.

**86****87****90**



91



ludwig hilberseimer

estudios de planificación para chicago.
1939—1945

91 futuras zonas de planificación
datos reunidos por la comisión de planificación
de chicago

92 croquis-proyecto
hacia el norte, a lo largo de la vía local de
comunicación y el lago, se halla la zona
comercial y una banda paralela con industrias
de manufactura capaces de ampliación. en
ángulo recto, pequeñas series de industrias
sin posibilidades de ampliación. a continua-
ción, las industrias que, por su carácter,
quitan pureza a la atmósfera. la forma triangu-
lar de la zona habitada se determina por los
vientos predominantes. entre la zona comercial
y la de las industrias capaces de ampliación,
va la arteria principal del tráfico.

93 plano con unidades urbanas en forma de
abanico. la zona industrial con su zona habi-
tada, en tres hileras, es paralela a la línea
principal de tráfico y al río illinois.
la industria pesada se concentra al sur. las
zonas de viviendas, junto al lago y a con-
veniente distancia.

94 plano con agregaciones urbanas, rodeado
por pequeñas granjas o fincas.

93 las agregaciones urbanas con zona comercial
e industrias capaces de ampliación, entre la
orilla del lago y la línea principal de tráfico.
por tres lados, una franja de pequeñas fincas
para trabajadores de empleo parcial. la
industria pesada, a lo largo del río illinois.



92



94

ludwig hilberseimer

proyecto « evergreen II », chicago, 1947
con alfred caldwell

95 aspectos de la maqueta
edificación mixta con diferentes tipos de
casas.

chicago; fragmento de la zona norte. 1950

96 nueva planificación por fases

97 posible solución final

zona desde madison street hasta lawrence
avenue, y, por el oeste, hasta western avenue.
saneamiento: eliminación de bloques de casas
para disminuir el tráfico y crear escuelas y
terrenos de juego. fase final: unidades urbanas
de forma cuadrada, rodeadas por zonas de
recreo.



95

96



97



98



102



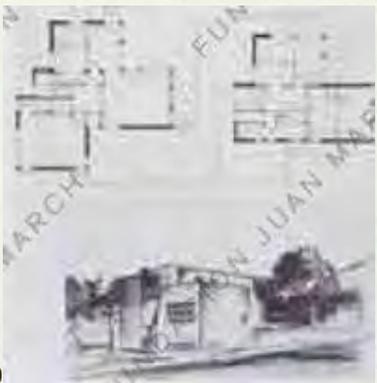
99



103



100



104

105



101

**anton brenner**

casa con galería exterior, berlin. hacia 1928

98 vista del jardín

99 vista de la calle

casa con galería exterior, frankfurt/main.
hacia 1928

100 vista de la calle

edvard heiberg

colonia ryparken. 1932—33

colaborador p. baumann

101 plano de conjunto

102 vista

103 vista

adolf meyer

vivienda del dr. d. irna, 1927

104 croquis y plantas

fábrica de gas, frankfurt/main. 1928

105 vista

central eléctrica, frankfurt/main. 1928

106 proyecto

mart stam

proyecto de estación de ferrocarril, para
ginebra. 1926

107 vista aérea

108 vista del frente de entrada

proyecto para un edificio de oficinas en
rotterdam. hacia 1928

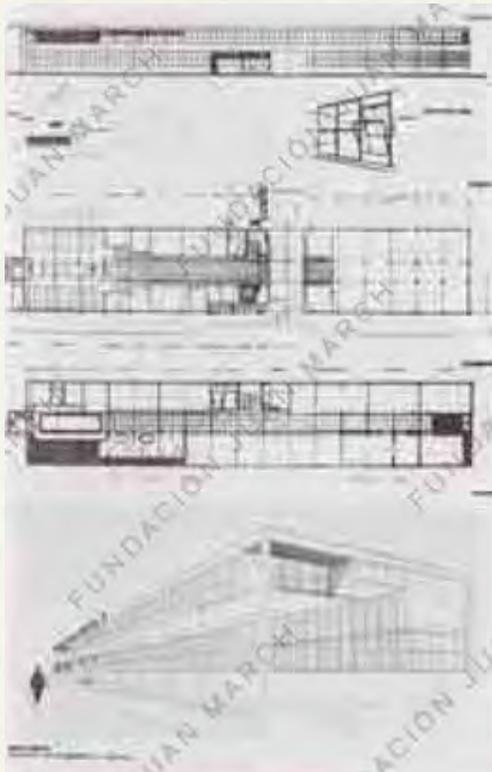
109 alzado, plantas y detalles



106



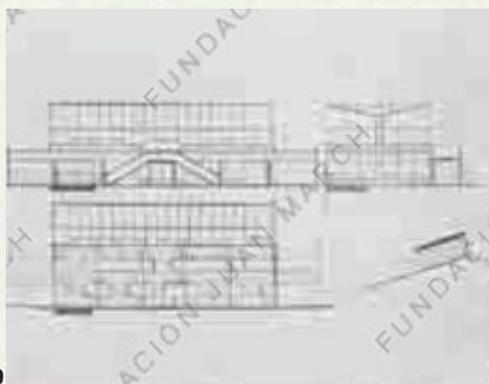
108



109



107



110



hans wittwer

restaurante del aeropuerto de halle. 1929
 110 plano de situación, plantas, alzados
 111 vista desde el sur

111



alfred arndt

casa ströher, darmstadt. 1956–57
 112 vista de conjunto y planta

edificio de oficinas de la fábrica de hierro de
 soldar «erga», wertheim. 1960
 113 entrada

112



112



113

herbert bayer

arquitectura

114 health centre, aspen, colorado, 1955
muros del gimnasio y cubierta de elementos de hormigón prefabricados; formas idénticas ensambladas

115 aspen institute for humanistic studies, aspen, colorado, 1962
administración y biblioteca. muros exteriores de bloque de hormigón; cubierta de material plástico blanco

116 capilla particular de robert o. anderson, hondo valley, nuevo méxico, 1962
adobe blanco; con una portada y un campanario mexicanos del siglo XVII; muros y cubierta curvos

117 auditorio de música bajo toldo (tienda o carpà), aspen, 1965
armadura rígida de acero y estructura de cable; piezas triangulares de lienzo que arrancan de la parte superior



115



114 117



116



herbert bayer

creación e instalación de exposiciones

118 exposición de la « deutscher werkbund »,
parís, 1930

119 stand de exposición del sindicato social
de la construcción, bauausstellung, berlin,
1931

(junto con I. moholy-nagy y w. gropius)

120 cartel tridimensional para « die neue linie »
(exponible al aire libre). 1932

121 exposición de la bauhaus, 1919–1928,
museum of modern art, nueva york, 1938

122 exposición « airways to peace »,
museum of modern art, nueva york, 1943

121

122



118



120



119





123



125



129



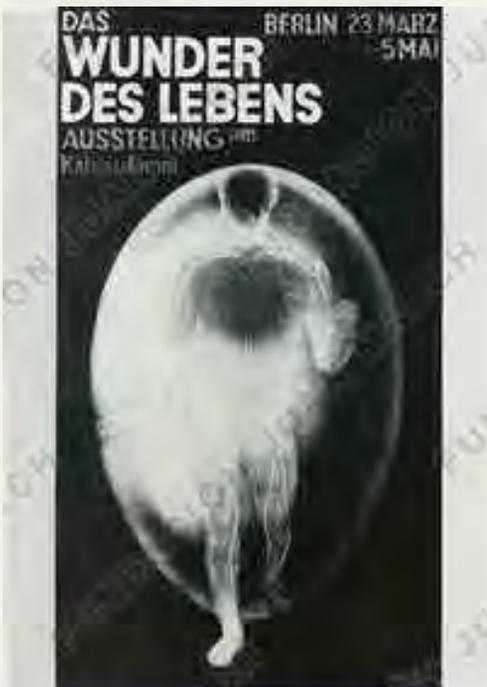
124



128



131



126



127



130



132



133



134



135

herbert bayer

gráfica aplicada

- 123** cuatro portadas para la revista « die neue linie », 1930, 1935, 1936, 1938
- 124** cuatro páginas del catálogo « bayer-type », 1933
- 125** seis páginas del prospecto « das wunder des lebens », 1934
- 126** cartel « das wunder des lebens », 1934; pequeño formato
- 127** cartel de la « deutscher werkbund », paris, 1930; pequeño formato
- 128** tres páginas de publicidad de « container corporation », 1943, 1964, 1966
- 129** portada de la revista « domus », 1954
- 130** cartel para la calculadora « olivetti », 1953
- 131** cartel « herbert bayer graphics », 1961

configuración del medio ambiente

- 132** « jardín de mármol », aspen/colorado, 1955
- 133** muralla de césped. aspen, 1955
- 134** « muro caleidoscópico », aspen, aluminium company of america, 1957
- 135** estela funeraria, aspen 1962

marcel breuer

casa harnischmacher, wiesbaden, 1932
136 vista desde el jardín
 la primera obra es una construcción de hormigón armado con dos terrazas en saliente. en la terraza superior, planos de vidrio esmerilado, sostenidos por tirantes de alambre.

«centro urbano del futuro», londres; proyecto, 1936. colaborador, f. r. s. jorke
137 maqueta

exposición «centro urbano del futuro», de la british cement and concrete association. a la derecha, edificio de oficinas en forma de doble Y; a la izquierda, teatro, cafés, centro de recreo, bloques de vivienda y escuela; en el centro, centro comercial en forma de rampa; el patio, atravesado por una calle.

casa de campo chamberlain, weyland, mass., 1939-40. en colaboración con walter gropius.

138 planta

139 vista

construcción de tirantes sobre zócalo de roca errática; las grandes superficies de vidrio contrastan con el revestimiento de madera roja



136



137



138

139





140



casa « plas-2-point », 1942

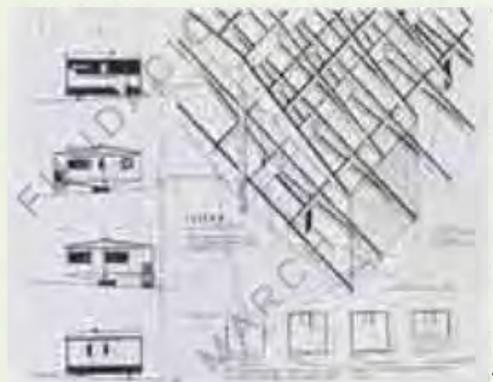
140 maqueta

141 sistema de construcción sobre dos soportes cortos; techo y suelo sostenidos por una armadura de contrachapado en saliente; elementos murales de placas reforzadas.

almacén « de bijenkorf », rotterdam. 1953—1957 colaborador a. elzas

142 fachada

almacén en la principal calle comercial de rotterdam. fachada de hormigón armado con placas de travertino en forma de panel. ante el edificio, escultura de naum gabo.



141



143

142

sede principal de la unesco, paris. 1953—1958. en colaboración con p. l. nervi y b. zehrfuss

143 planta

144 vista

complejo de tres edificios: edificio de la secretaría, planta en Y, de elementos de hormigón prefabricados, sobre 72 pilares; edificio de conferencias, trapezoidal, y construcción aneja de cinco pisos, para delegados.

144



marcel breuer

abadía benedictina y universidad st. john,
collegeville, minnesota. 1953—1961
colaborador, hamilton p. smith

145 campanario

146 interior; vista del coro

147 interior; vista a través de los «oculi», de los soportes de la tribuna

la planta responde a las normas litúrgicas: entrada sobre el eje central que atraviesa la capilla bautismal y la puerta del centro, bajo la tribuna, hasta el altar; sillería de coro con 300 asientos y trono abacial.

diferentes estructuras de hormigón:

hormigón armado, en línea quebrada y de armadura oblicua, como techo de la iglesia; configuración marcadamente plástica en la sala de la biblioteca; monumental disposición escalonada del campanario; placas rectangulares de hormigón armado, como protección solar, en los edificios residenciales.

hunter college of the city of new york.

biblioteca y edificio principal, con oficinas y salas de clase, the bronx, nueva york, 1955—1959.

colaborador, robert f. gatje y e. catalano

148 vista del campus, con las salas de clase (izquierda) y la biblioteca (derecha)

149 efecto de sombras sobre la pared de ladrillo. estructura de enrejado de parasoles (fachada sur), en bloques de chimenea color ocre.



145



146



147



148



149



150



152

marcel breuer

embajada de los estados unidos en la haya,
holanda. 1955–1959

150 detalle de la fachada
bloques de granito y piedra caliza sin pulir, de
forma trapezoidal

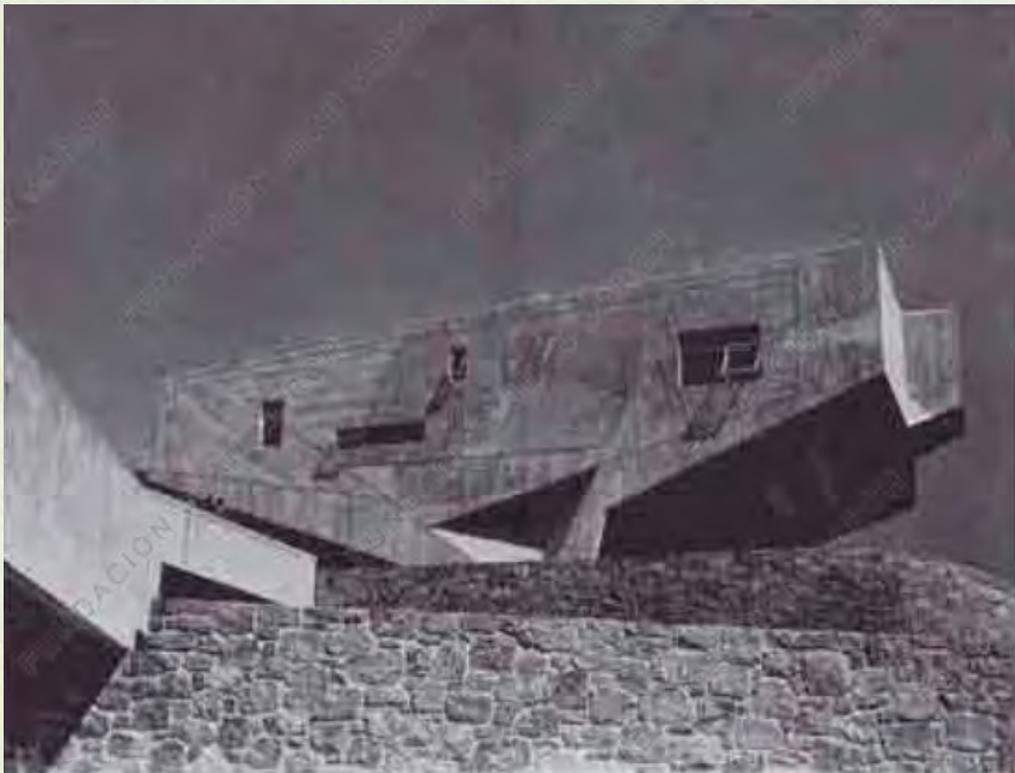
new york university, university heights,
1956–1961. colaboradores, hamilton p. smith y
robert f. gatje

151 edificio de salas de clase

152 planta
edificio de salas de clase; hormigón armado.
superficies inferiores oblicuas al suelo, sobre
soportes de pared lateral salientes. superficie
del hormigón armado (en bruto), dividida por
junturas y sus cambios de dirección.

edificio de oficinas del consorcio van leer,
amstelveen, holanda. 1957–1958

153 fachada norte del ala de oficinas; locales
de trabajo en superficie continua; 4,80 m de
altura



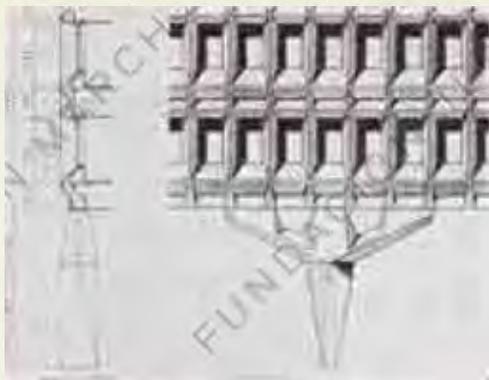
151



153

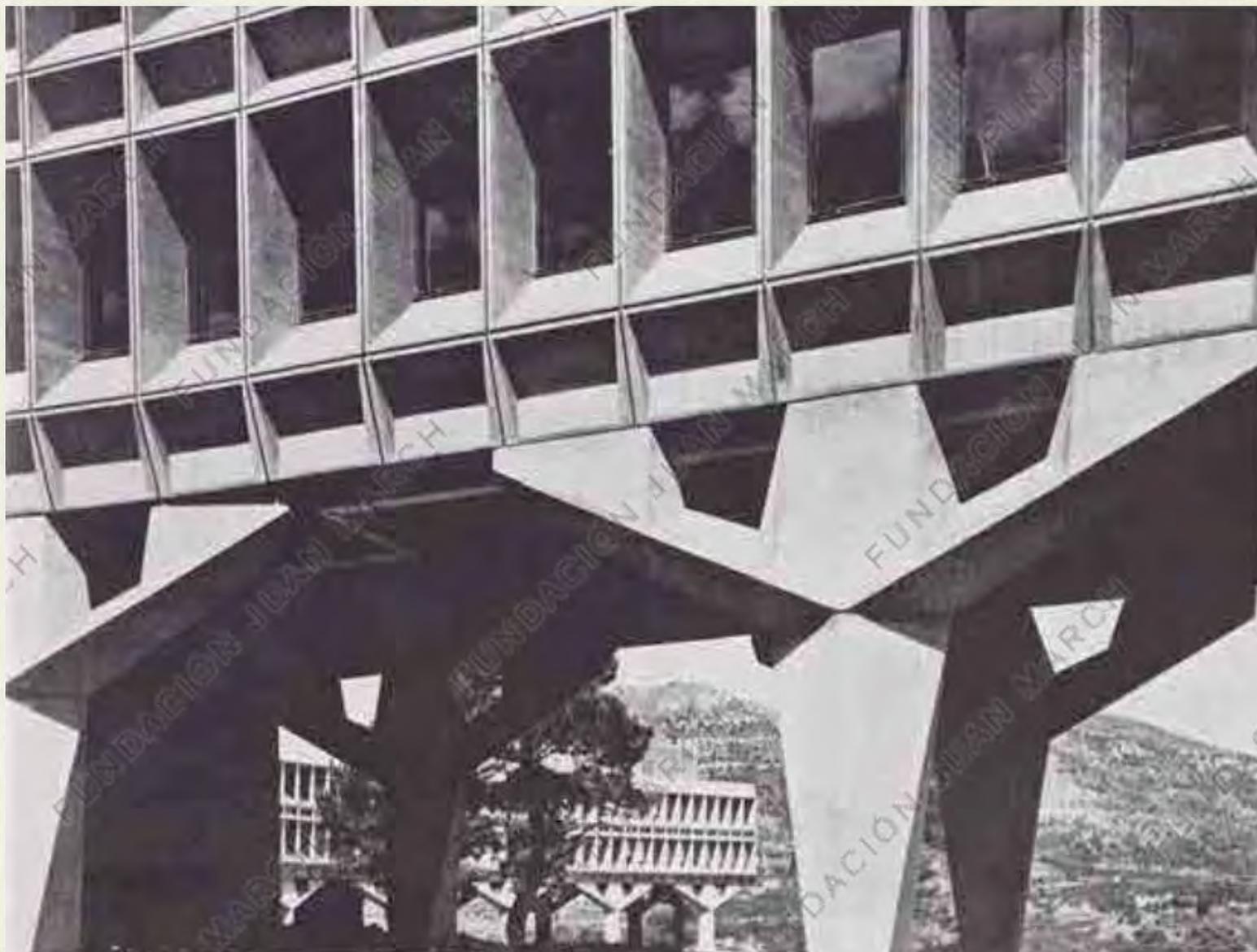
marcel breuer

centro de investigaciones i.b.m.-france, la
gaude. francia. 1960–1961
colaborador robert f. gatje
154 alzados y secciones de la fachada
155 apoyos



154

155



pintura, escultura, grabado

página	179	j. albers
	184	ardt
	185	bayer
	190	feininger
	195	itten
	200	kandinsky
	206	klee
	211	marcks
	214	moholy-nagy
	219	mucho
	225	schlemmer
	233	el grabado en la bauhaus

los pintores de la bauhaus

sigue pareciendo un milagro que en la bauhaus llegaran a reunirse tantos pintores, hoy de fama mundial, pese a que aquel centro, según palabras de su fundador, veía en la arquitectura la finalidad última de toda actividad artística y pretendía hacer de la construcción condición previa para una nueva actitud vital.

aparte de gropius, sólo se contaba entre el personal docente otro arquitecto: adolf meyer. a los pintores pudo haberles desalentado que no hubiera allí clases de pintura y que se les denominase « maestros de forma ». hasta la época de dessau no se les toleró dedicarse a la enseñanza de los pintores recién ingresados, y también éstos tenían que aprender una determinada artesanía o formar parte en el diseño industrial. en weimar los pintores estuvieron al frente de los talleres en dicha calidad de maestros de forma (klee en el tejido, kandinsky en la pintura mural, feiningger en el grabado, schlemmer en la escultura y luego en la escénica); en dessau, ex-alumnos de la bauhaus (josef albers, herbert bayer y otros) se hicieron cargo a la vez de la enseñanza de la forma y de la de taller.

la serie de pintores de la bauhaus comienza, cronológicamente, con lyonel feiningger y johannes itten. les siguieron georg muche (1920), paul klee y oskar schlemmer (1921). en 1922 se agrega wassily kandinsky, y en 1923, finalmente, moholy-nagy, que dirige el taller del metal. con este último se refuerzan las tendencias que ponen el acento en el funcionalismo y la producción industrial, como ya ocurriera en los tiempos en que theo van doesburg trabajaba en weimar (1921—22). uno a uno, como habían venido, dejan los pintores sus centros de actividad. en 1923 marcha itten; en 1927, muche; en 1928 — con gropius —, moholy-nagy y bayer; en 1929, schlemmer; en 1930, klee. al disolverse la bauhaus, sólo quedan, de los pintores, kandinsky y albers. el desarrollo interno de este vivaz equipo presentó momentos de congruencia y de disgregación. el principio había tenido un signo levemente romántico. a la época « prehistórica » pertenecen ruskin y morris, la « jugendbewegung » y el « jugendstil » (modernismo), la « werkbund » y la configuración del medio ambiente; el mismo llamamiento del fundador muestra rasgos del expresionismo romántico. con moholy-nagy y la exposición de 1923 de la bauhaus (« arte y técnica, una nueva unidad ») cambia el cuadro de la situación; hasta en los pintores más sublimes se percibe ya el constructivismo, y cuando en 1928 hannes meyer sucede a

gropius, los que quedan se ven apurados para hacer frente a los iconoclastas. lo humano, que había mantenido unidas tan diversas personalidades y tendencias, se tambalea ahora.

hoy día se habla de gropius como fundador y organizador de la bauhaus, se habla de pintores de la bauhaus, no de arquitectos de la bauhaus, pese a que genios como kandinsky y klee difícilmente pueden ser sometidos a un criterio generalizador y aunque todos aquellos pintores se diferencian sumamente unos de otros. kandinsky y klee fueron tan opuestos como schiller y goethe, como schlemmer y baumeister, albers y moholy-nagy. feiningger fue un fenómeno singularísimo; schlemmer, casi algo anacrónico entre la serie de « solistas » más propensos a la abstracción que a la figuración. únicamente itten y mucho tenían ciertas afinidades. sin embargo, algo de común debió de haber entre todos ellos para que después de varias décadas se les vea todavía como un conjunto unitario, y teniendo en cuenta que les fue posible no sólo cooperar en una escuela de tanta exigencia, sino convivir, además, en las dos pequeñas ciudades de weimar y dessau.

los reunidos en weimar constituían una elite del espíritu. kandinsky era ya conocido desde el « blaue reiter »; klee le designó como « el más audaz de todos »; hugo ball le llamó « el profeta del renacer ». su obra, como las de klee y feiningger, se había grabado en la mente de todos los amantes del arte desde el salón alemán de otoño de 1913, y su libro « sobre lo espiritual en el arte » había alcanzado varias ediciones. el artículo de klee en el cuaderno « confesión creadora » (1920) abrió nuevas perspectivas, ya sólo con la frase « el arte no reproduce lo visible, sino que hace visible ». jamás, hasta entonces, habían hablado los pintores tan a fondo acerca del arte como kandinsky y klee.

éstos no eran, pues, unos desconocidos al hacerse cargo de la enseñanza, pero sí habían cambiado respecto del tiempo de anteguerra. kandinsky, para muchos, se había hecho un constructivista, igual que los pintores de rusia vistos en la primera exposición de ese país en berlin el año 1922. los mismos hombres de la bauhaus se desilusionaron algo ante el aspecto tan geométrico y calculado de los trabajos de kandinsky, opuesto al todavía lírico klee. sólo al llegar, un año después, moholy-nagy, percibieron los alumnos la diferencia de kandinsky con el constructivismo, pues moholy se parecía más al ruso el lissitzky que a los pintores que hasta entonces habían inquietado al mundo.

feiningger estaba siempre un poco al margen con su experiencia cubista y su larga iniciación en berlin, en la que, por otro lado, no faltó la música. en esto estribó el contacto con klee, quien tocaba a bach con igual pasión que feiningger y estuvo a punto de hacerse músico. kandinsky tomaba parte de modo más teórico en los ejercicios musicales, pero lo hacía con tal intensidad que en 1928 llevó a la escena, con vestuario abstracto, los « cuadros de una exposición » de mussorgsky, quizás alentado por los éxitos coreográficos de schlemmer, preparados ya en stuttgart antes de su paso a la bauhaus.

los maestros de la bauhaus se esforzaban todos por orientarse en lo espiritual y lo formal, pero klee y kandinsky adoptaron una especial actitud. klee era « inasible en este mundo »; según sus palabras, vivía tanto entre los muertos como entre los todavía no nacidos, algo más cercano de lo corriente a la entraña de la creación. kandinsky, en cambio, en quien « el corazón se halla dentro del dominio de la cabeza », está por el orden cósmico y sus leyes, por la necesidad interior, lo mismo que arnold schönberg, y como a éste, por lo tanto, le resultó difícil ser comprendido. y aumentó la dificultad el hecho de que no operaba, como klee, partiendo de las cosas mínimas, o sea, inductivamente, sino por deducción, desde las formas y colores puros. lo universal vale tanto para él como para klee lo primigenio; en éste, la cosmogonía, en el otro, los arcaísmos.

schlemmer no está tan lejos de todo esto como parece. durante la primera guerra mundial realiza obras en las que medida y proporción aparecen como proporciones numéricas y donde la escala « imagen fiel — superhombre — figura de la fantasía » se continúa en la gradación « lo igual a sí — la comparación — lo incomparable ». las decoraciones murales de los talleres de la bauhaus en weimar son la cima de un arte figurativo surgido del espíritu de las matemáticas y de la concepción trascendental. una renovación de la tradición, que hace olvidar enteramente la tradición. es « lo más primario de todo », como anotó el propio schlemmer antes de su muerte. feiningger figura como el arquitecto de espacios cristalinos, imaginarios, que suscitan por asociación — y no al contrario — catedrales e iglesias de aldea, casas y frontispicios. de ahí viene también el gusto por la tipografía y la impresión, que le sirven para la realización de sonoras partituras, composiciones únicas, caligramas letrísticos y de poemas.

al fondo está siempre johannes itten, el suizo que gropius se trajo de viena en 1919.

como schlemmer, había estudiado con adolf hölzel en stuttgart, y dirigió desde el principio, de manera, soberbia, el curso preliminar, en el que se fundaba toda la formación de weimar. los dibujos naturalistas a que estimulaba a sus alumnos, eran en realidad análisis de estructura. su trabajo con los materiales (utilización de desechos) sirvió de modelo a las escuelas modernas en el propósito de poner a sus alumnos en contacto con la « casualidad dirigida ». su propia producción queda, por algún tiempo, relegada ante la enseñanza, pero su retrato de un niño, 1922, sigue siendo una obra famosa de los años veinte.

georg mucho, ayudante de itten, debió a éste la penetración en la pureza de los medios plásticos y el valor de renunciar a la actualidad. los alumnos lo entendieron poco, pese a haberlo encuadrado itten en su amplio plan de enseñanza, animándole en el trabajo pictórico. fue también itten quien llevó a mucho a su escuela de arte de berlín cuando el segundo dejó la bauhaus el año 1928.

con moholy-nagy, el último incorporado, se resiente de modo notable la armonía reinante hasta entonces en la bauhaus. moholy cumple el deseo, que gropius, al parecer, abrigaba desde 1921, de crear la nueva unidad de arte y técnica. con kandinsky tiene poco que ver; la espiritualidad del ruso es para el húngaro pura poesía, la actividad espiritual es para él una manera de comunicación. los hombres de la bauhaus lo consideran un tecnólogo que experimenta con materiales nuevos y su transparencia, que trabaja con nuevas concepciones del movimiento y el espacio. klee había pretendido ordenar el movimiento (al revés de ingres, que quiso ordenar el reposo). para moholy-nagy el movimiento de klee era quietud; consideraba el cine como un atractivo medio auxiliar, y la imagen como un pedazo de exploración del espacio universal. la actitud de moholy-nagy ante la técnica y el arte resultó en la época de weimar más extraña que en dessau, donde predominaron la cooperación con la industria y el trabajo de laboratorio. la concesión de dar clases de pintura produjo un efecto casi aplacador. no obstante, lo puramente humano siguió siendo ingrediente de las tareas de todos los talleres, y moholy-nagy se ocupaba continuamente en investigaciones sobre espacio y tiempo, movimiento y luz, lo finito y lo infinito. al que más próximo se hallaba era, sin duda, herbert bayer, quien, como albers, había sido alumno en weimar y maestro en dessau. bayer era, ante todo, artista de publicidad, y luego pintor, un pintor que, con hojas y plantillas, llegó a trascendentes variaciones de

la realidad. albers, que siguió caminos nuevos en el curso preliminar, obtuvo tramas arquitecturales con estructura de horizontales y verticales valiéndose de láminas de vidrio multicolores y soplado de arena. éste fue el origen de sus invenciones « op » en los estados unidos, de sus obras cuadradas, que, trabajadas en el mayor retiro y después de intensa preparación, le ganaron la fama. en aquel entonces, max bill era todavía alumno en dessau.

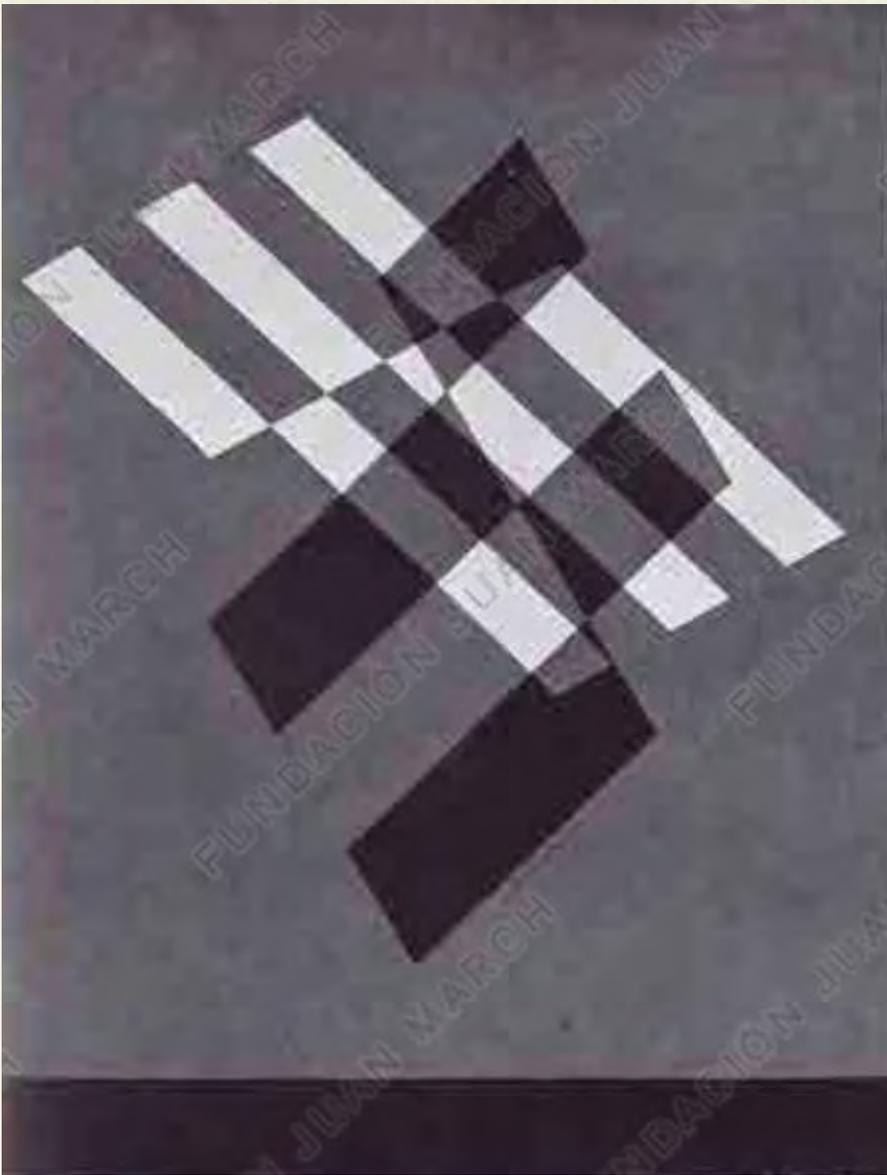
entre tanta diversidad, ¿había algo de común en la bauhaus? klee, kandinsky, itten y mucho, por lo menos, están unidos en lo espiritual; schlemmer y feiningger son casos aparte; moholy-nagy, albers y bayer están ya más dentro de nuestra era tecnológica. apenas si existe la correspondencia entre realidad y arte, pero, en cambio, se habla de transformación e invención, de configuración analítica y sintética, de imagen y símbolo. el arte, como la ciencia, se ha hecho unitario.

las relaciones con la sociedad son, de parte de los pintores, tan problemáticas como la propia situación del arte; klee se lamenta con razón: no nos sostiene el pueblo. ésta es una de las razones de que la bauhaus fracasara por dos veces. además, el mundo en que vivía el artista había tomado proporciones enormes en el tiempo y el espacio; era casi incalculable. lo olvidado y desplazado surgía del subconsciente (klee). a kandinsky le conmovían los últimos acontecimientos en el campo de las ciencias naturales; la división del átomo le inquietó sumamente y vio en ella la prueba de haber acertado el camino. sólo schlemmer parecía creer en el hombre standard, pero sus figuras son, en realidad, figuraciones, y sus perspectivas concepciones espaciales que, al igual que sus ballets, tienen temporalidad y movimiento. con itten se anuncia el comienzo de un mundo sin perspectiva, la superposición del pasado, el presente y el futuro. quedan moholy-nagy y albers. ¿dónde situarlos? ¿era moholy el gran experimentador que hubiera contado hoy día con ilimitadas posibilidades, y albers el contemplativo a quien se le había parado el reloj? desde el actual punto de vista, las cosas son otras. ambos artistas encajan, sin duda, en el conjunto con el « space-modulator » y la « interaction of colour » y rozan las fronteras de la sabiduría.

pero todos demuestran que, en contra de hegel, el arte, « en su más alta definición, no es del pasado ». will grohmann

josef albers

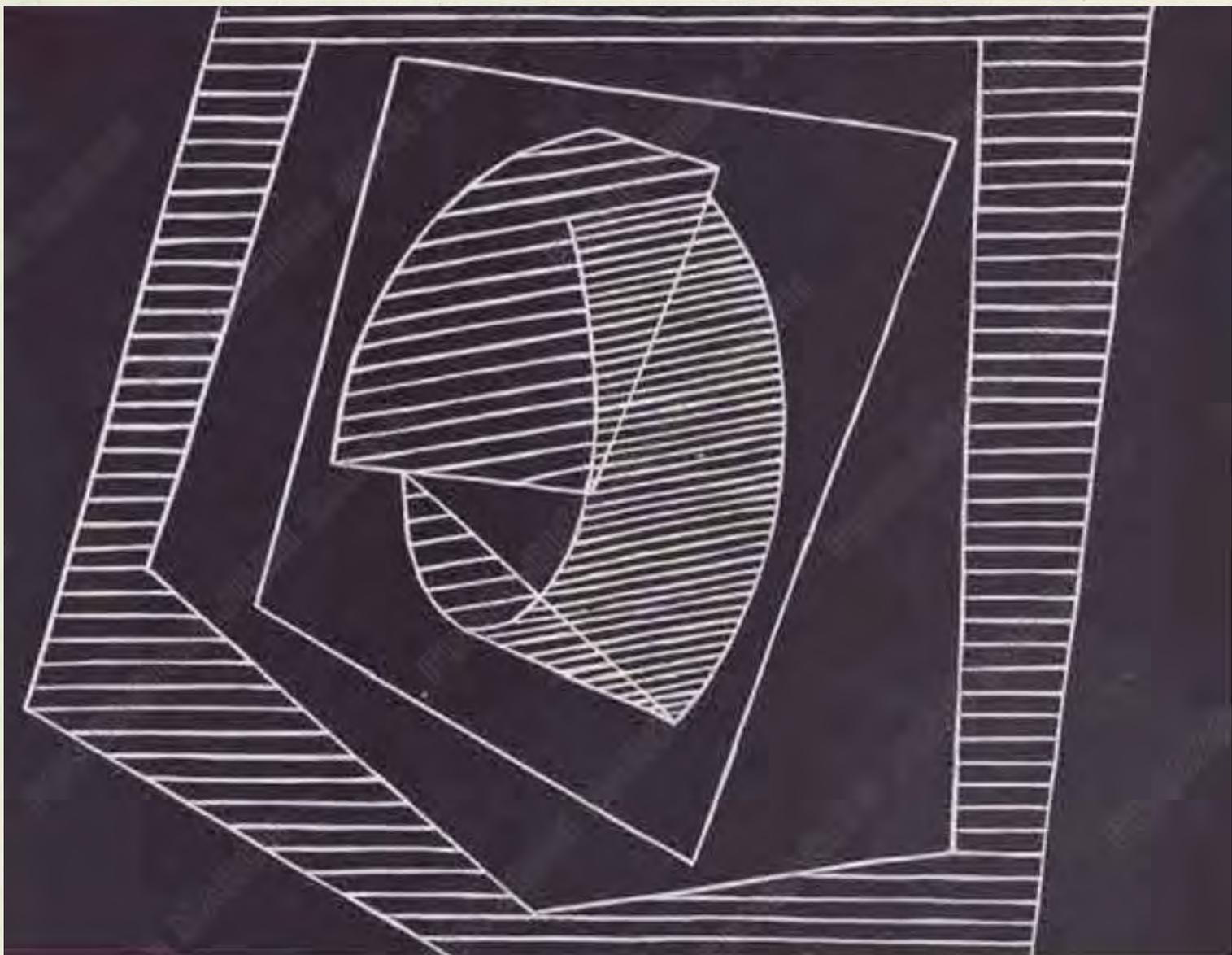
- 1** sin título. 1929
temple, 32 x 48 cm
frau gunta stadler-stölzl, zúrich
- 2** forma volante. 1931
« gouache », 40 x 30 cm
frau lily hildebrandt, stuttgart
- 3** carpeta con catorce xilografías. 1933
tamaño aproximado, 35,5 x 50 cm
títulos de las xilografías:
tiendas de campaña, círculo blanco, mar,
panorama, hacia casa, enlace, cerco, elefante,
oriental, ópera, conjunción, ronda, enfrente,
círculo negro. ba 1111, 1114–1126
- 4** to monte alban 13/30. 1942
litografía, 60 x 49 cm
städtische kunstgalerie, bochum
- 5** transformation on a scheme, n° 7. 1949
resopal y madera, 42 x 57 cm
prof. walter gropius, cambridge/mass.
- 6** estudio de estructura. 1955
tinta china, 20 x 30,5 cm
städtische kunstgalerie, bochum
- 7** construcción. 1955
grabado, resopal. 19,5 x 26 cm
frau tut schlemmer, stuttgart
- 8** construcción. 1955
grabado, resopal, 20 x 26 cm
otto dobermann, altenberge
- 9** construcción. 1955
grabado, resopal, 20 x 26 cm
otto dobermann, altenberge



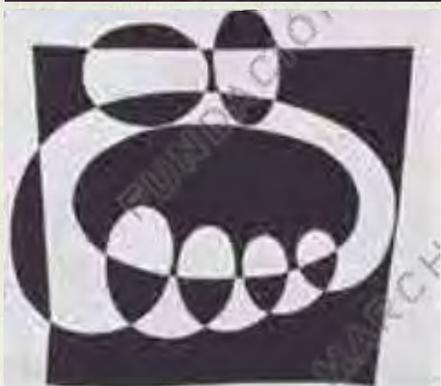
2



1



3



3



3



3

josef albers

10 k – 19. 1956

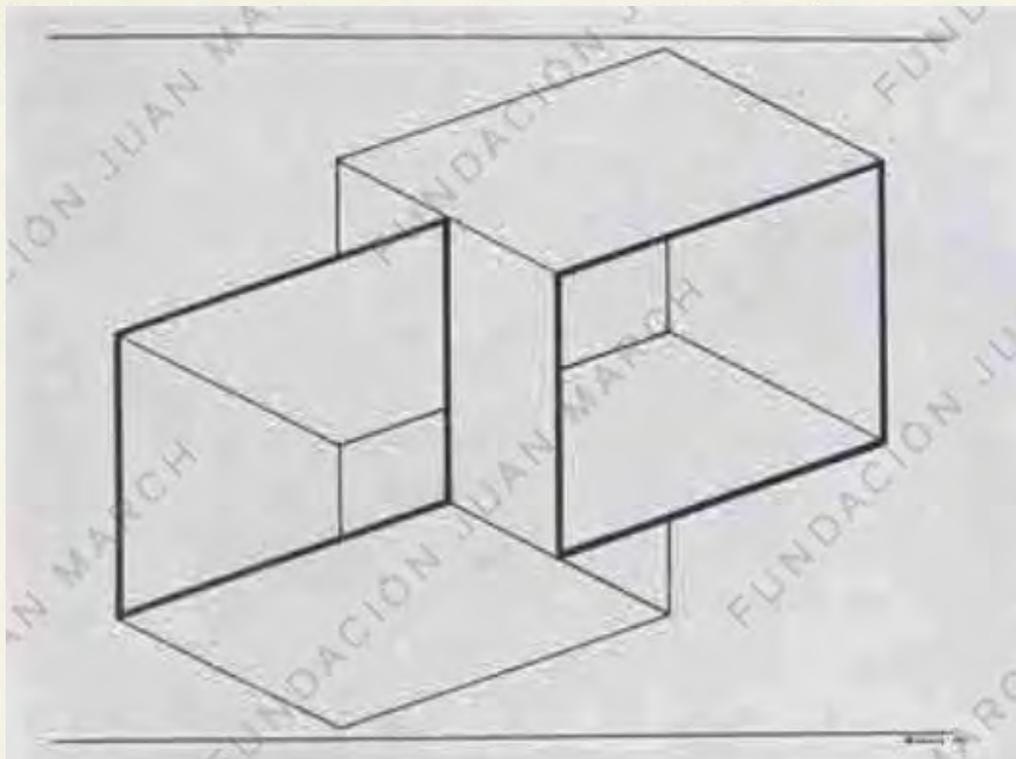
tinta china, 43 x 56 cm

städtische kunstgalerie, bochum

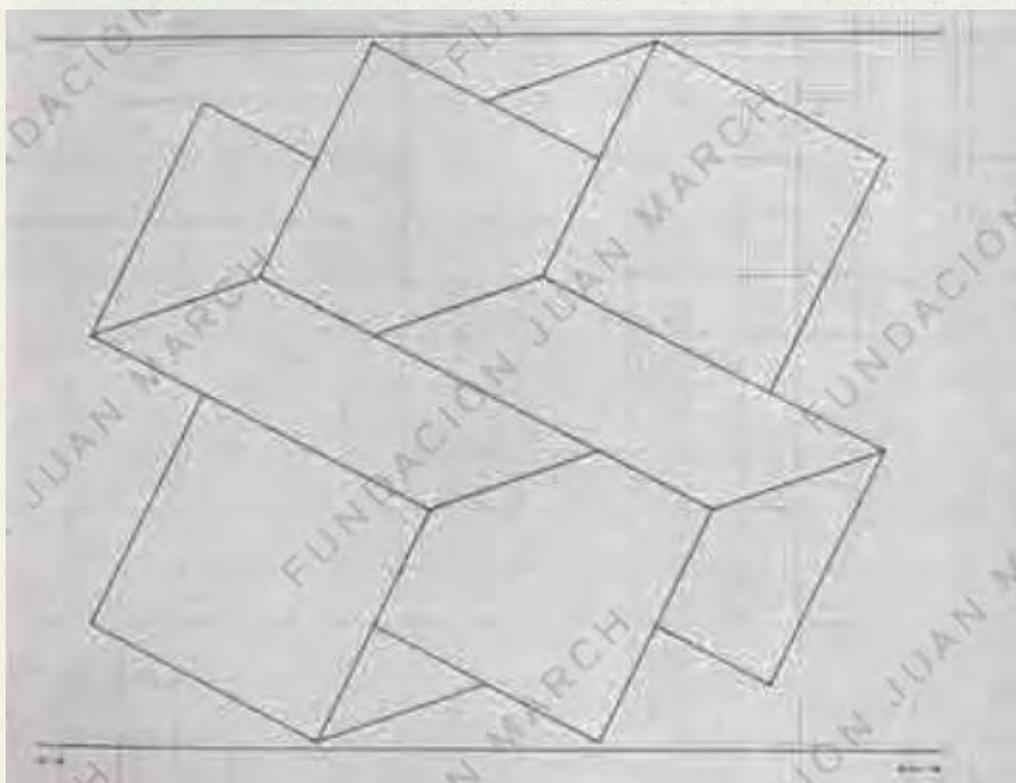
11 homage to the square, fall finals. 1963

óleo sobre fibra dura, 76,2 x 76,2 cm

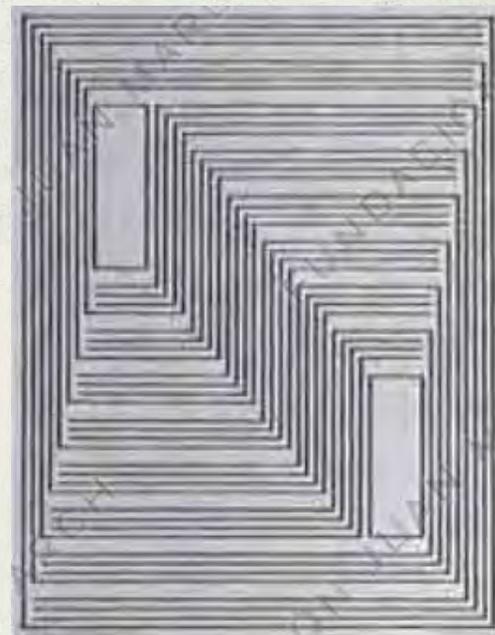
galerie müller, stuttgart



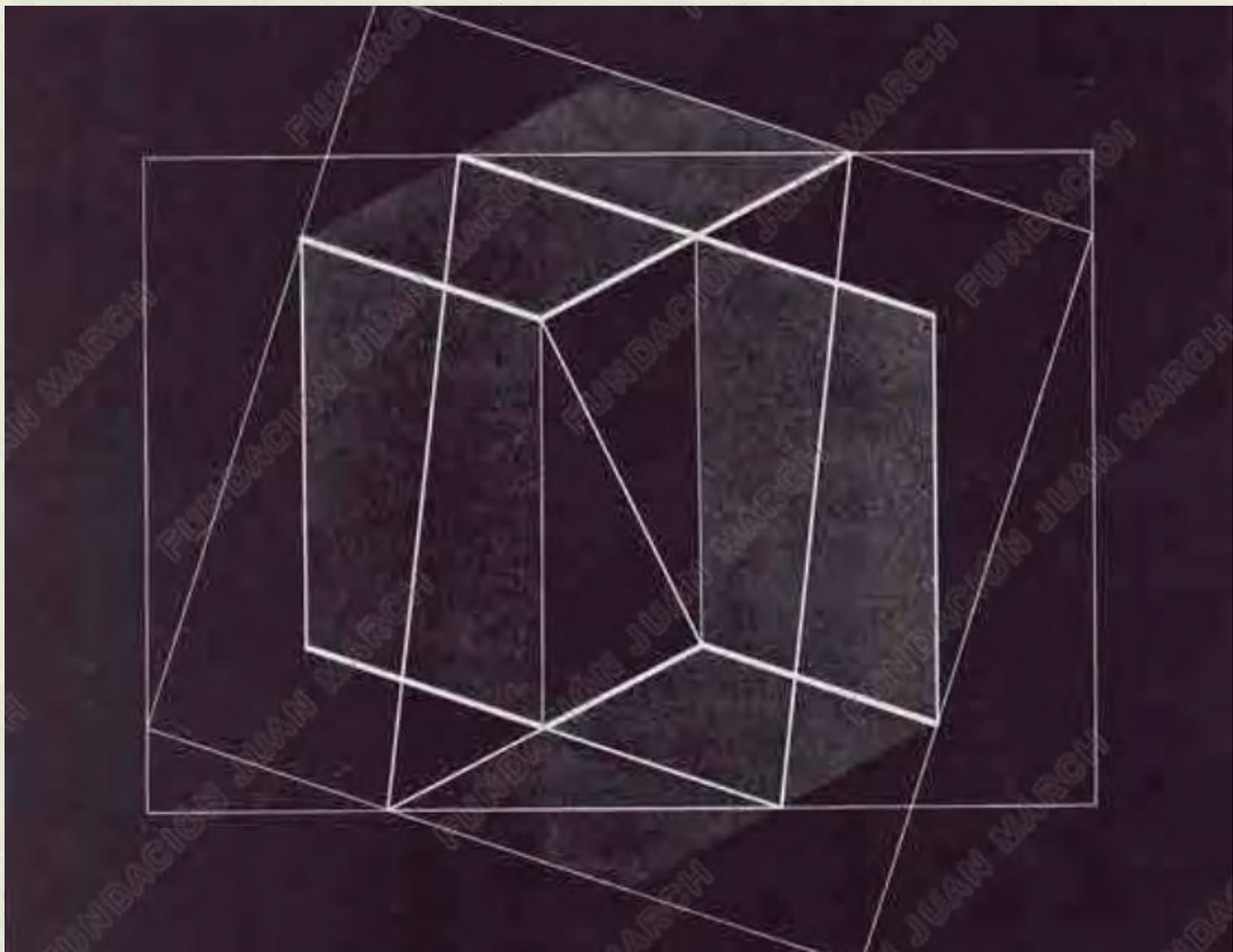
10



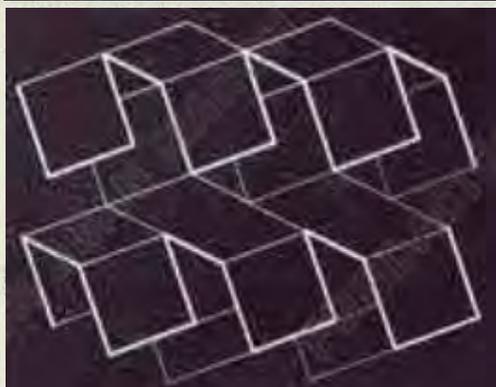
6



4



5



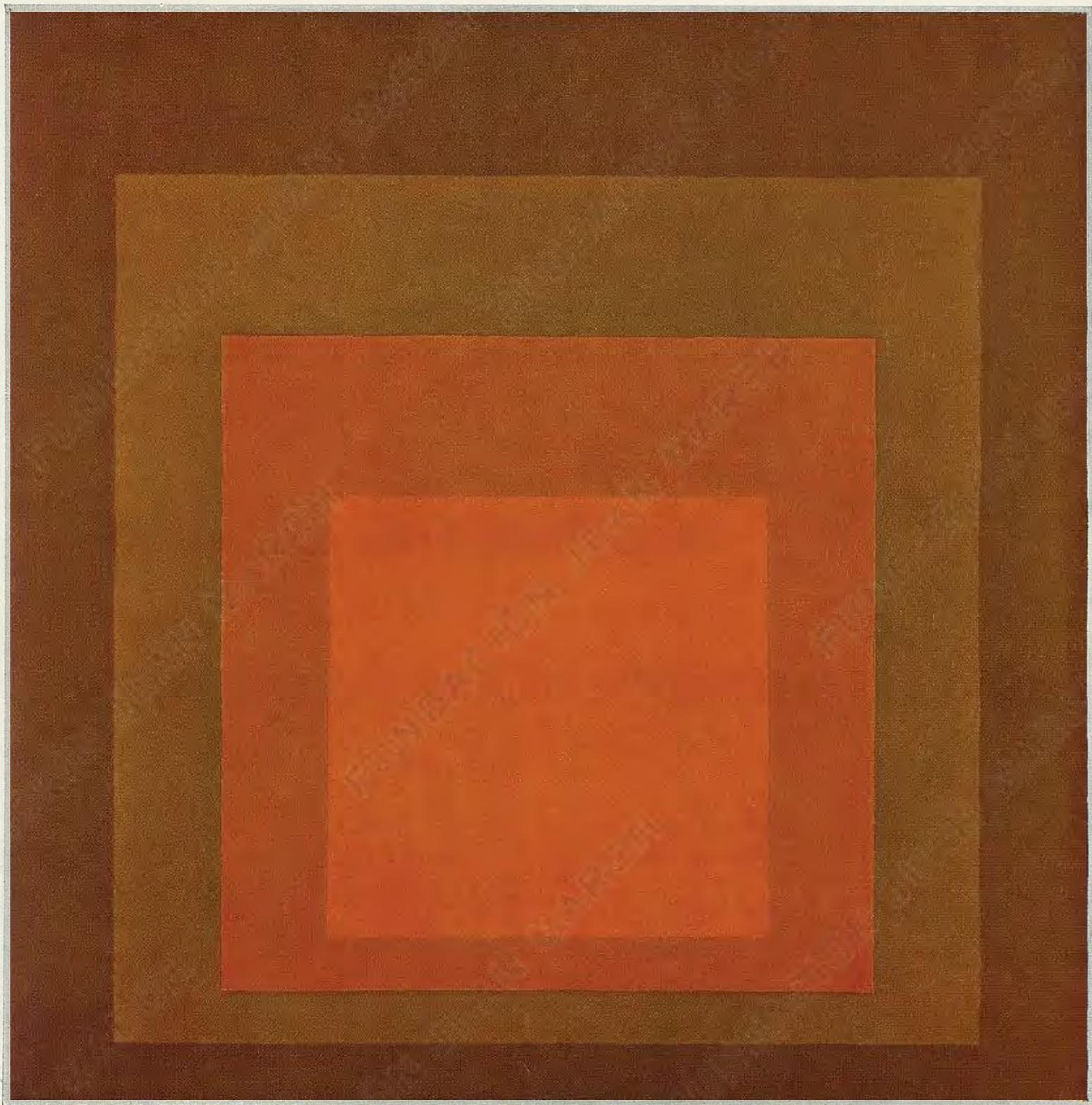
7

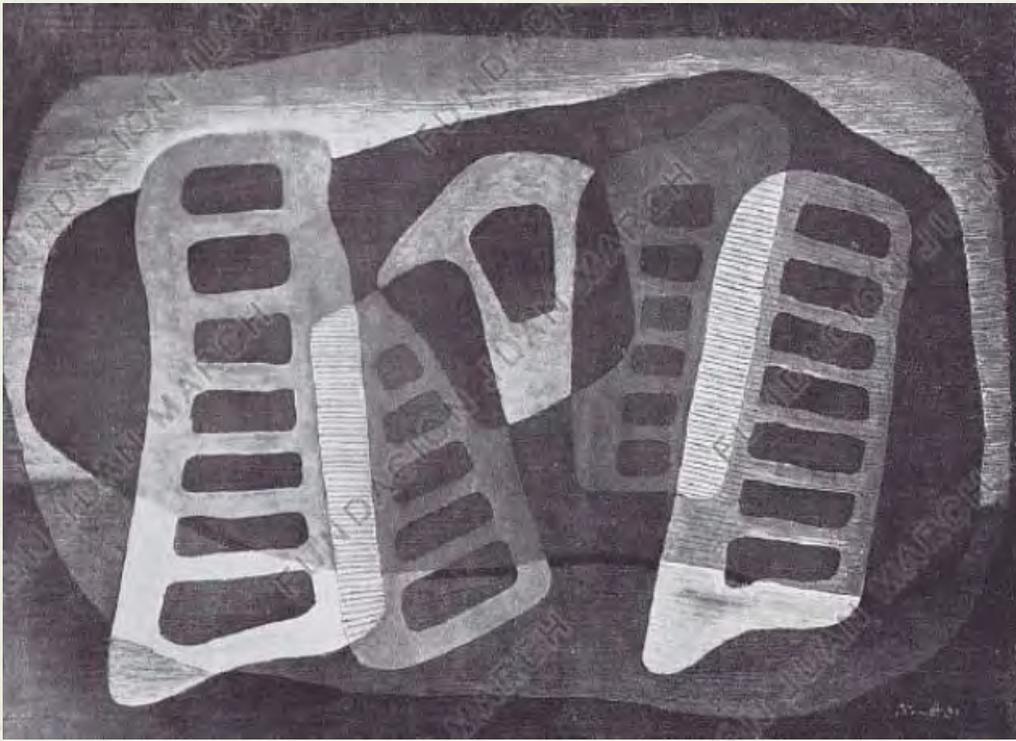


8



9





alfred arndt

12 formas afines en tonos marrones. 1932
óleo sobre papel, 43 x 61,5 cm

12

herbert bayer

13 vasos 1923/3
dibujo a tinta china coloreado, y « collage »,
53,4 x 35,6 cm
galerie klihm, múnich

14 arquitectura flotante. 1925/2
« gouache », 48,3 x 35,6 cm
museum des 20. jahrhunderts, viena
(préstamo)

15 composición mural. 1936/6
« gouache », 30,8 x 47,5 cm
saarlandmuseum, saarbrücken

16 exfoliación. 1944/39
óleo sobre lienzo, 100 x 125 cm
busch-reisinger museum, cambridge/mass.



13



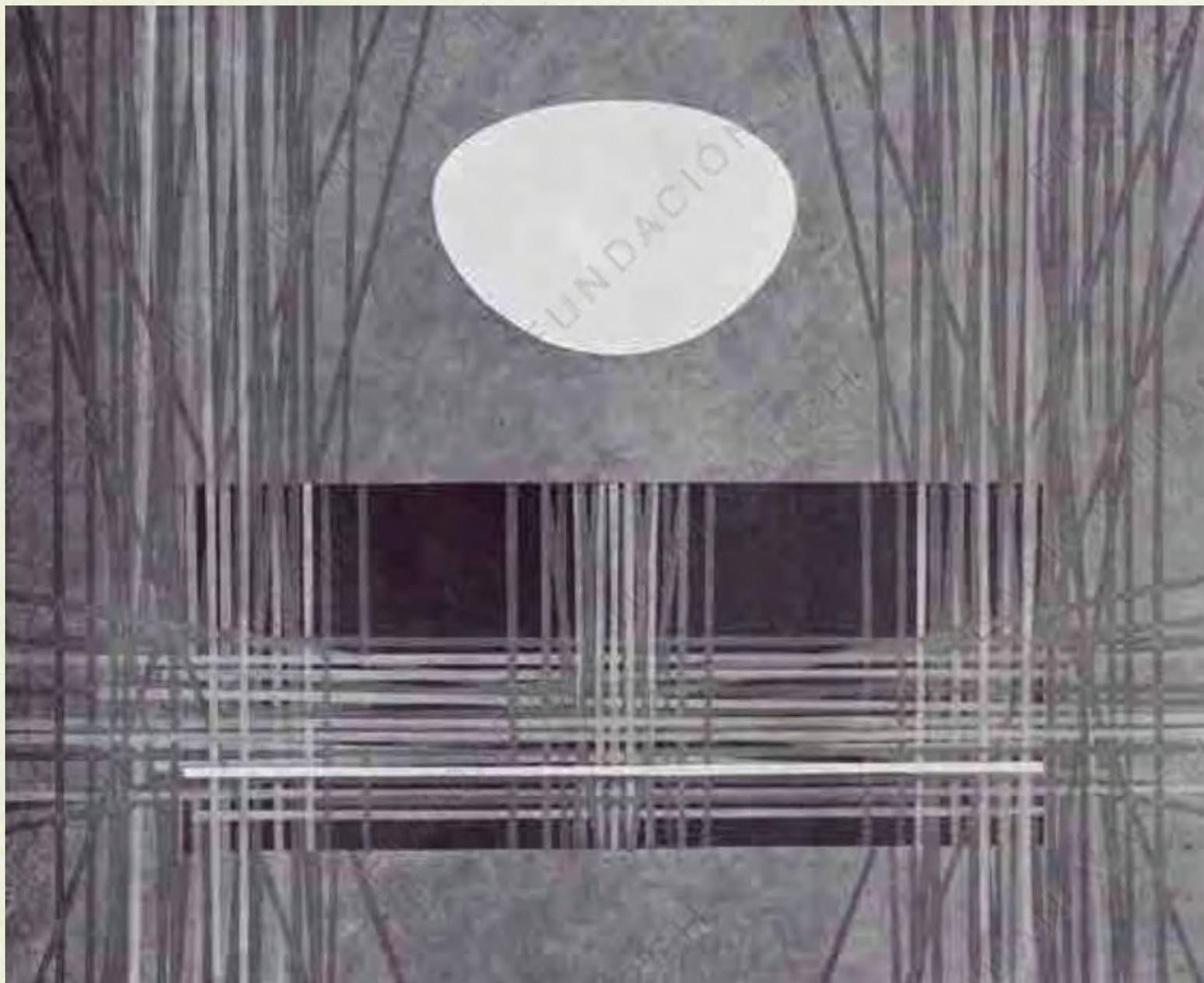
14



15



16



herbert bayer

17 luna blanca y estructura. 1959/55

óleo sobre lienzo, 101,5 x 127 cm

18 luz y sombra. 1964/34

óleo sobre lienzo, 61 x 91 cm

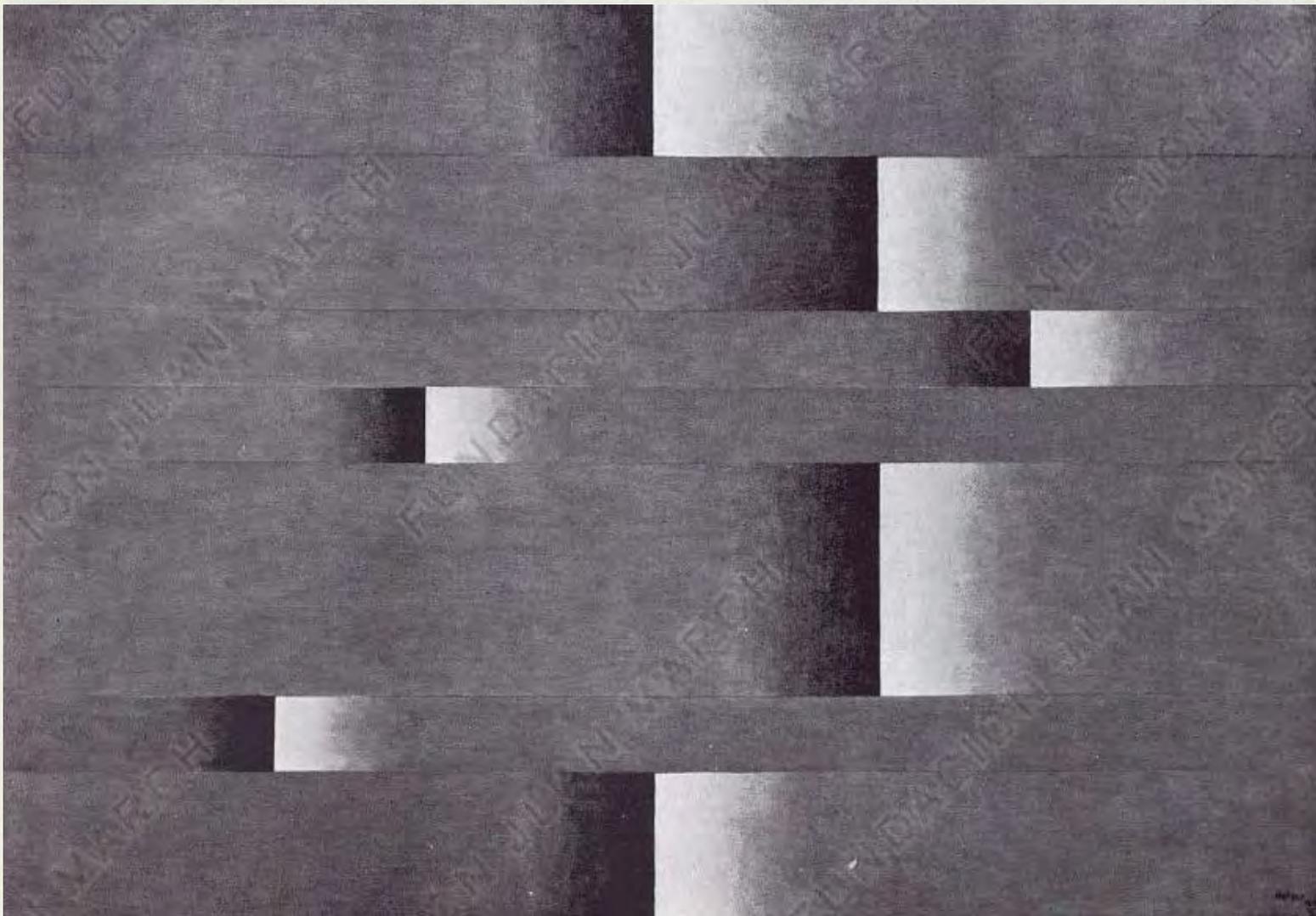
19 polígono. 1966/83

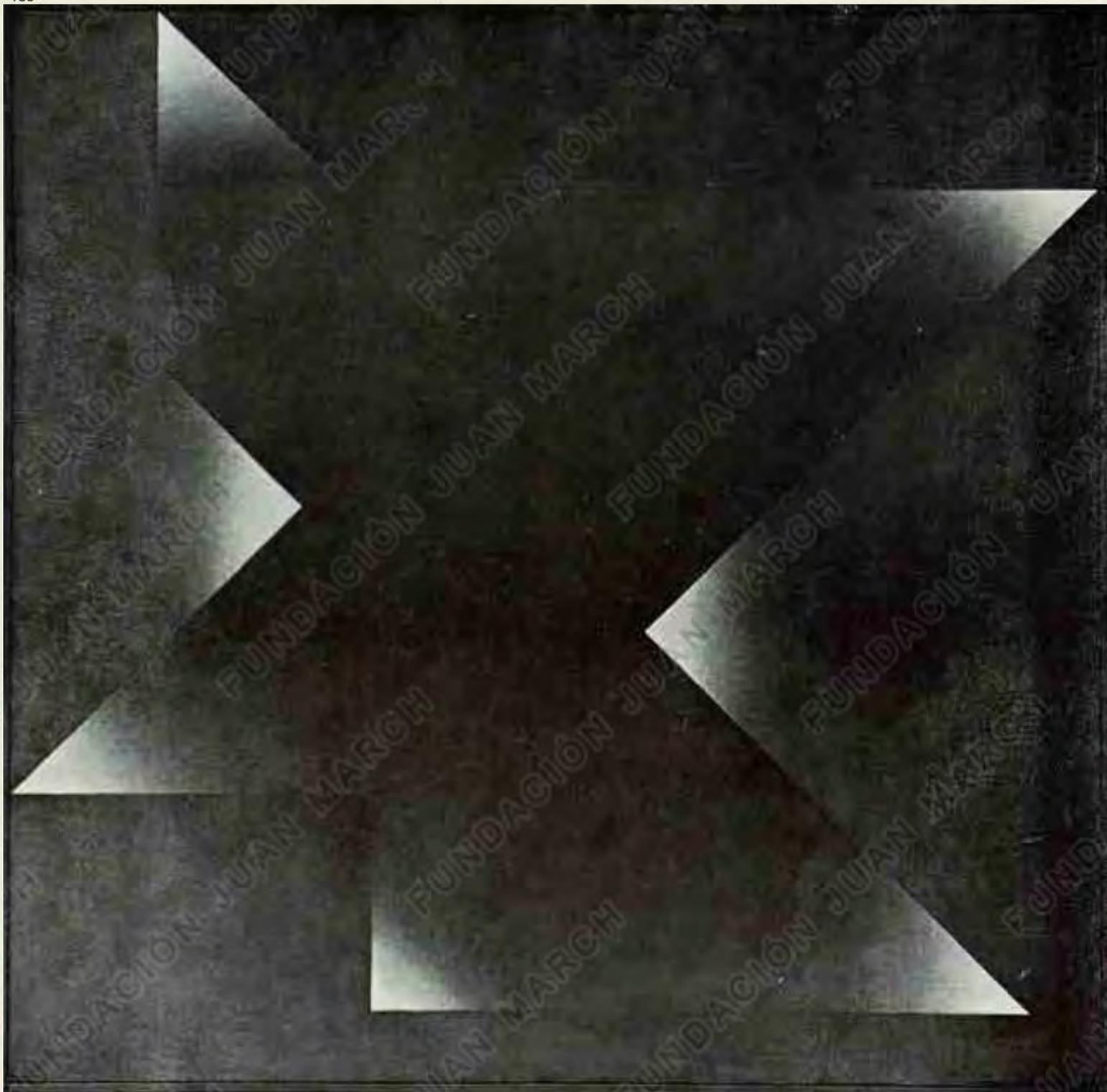
acril sobre papel, 76,2 x 76,2 cm

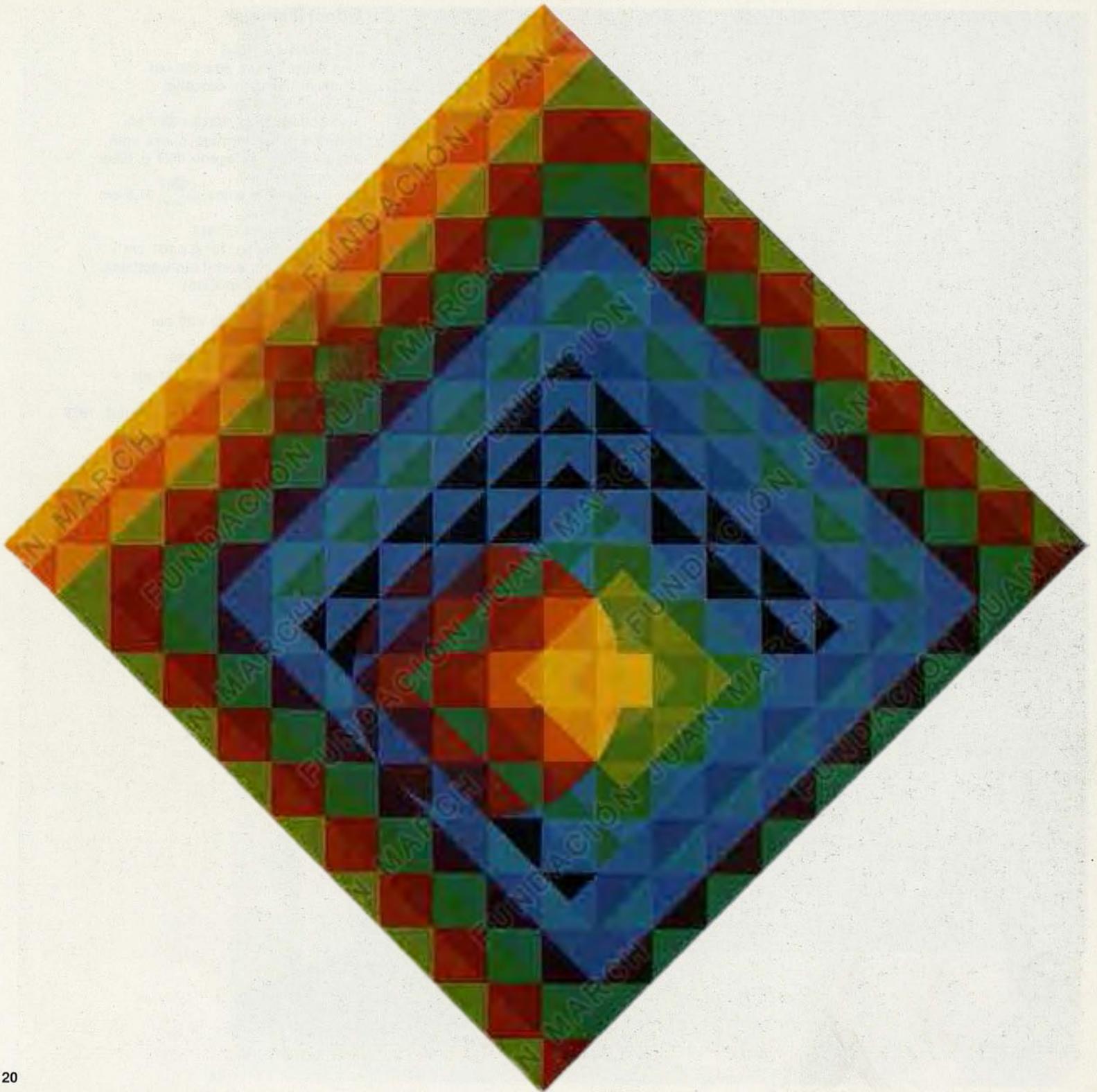
20 cromática de dos centros, 1967/44

óleo sobre lienzo, 127 x 127 cm (diagonal)

18









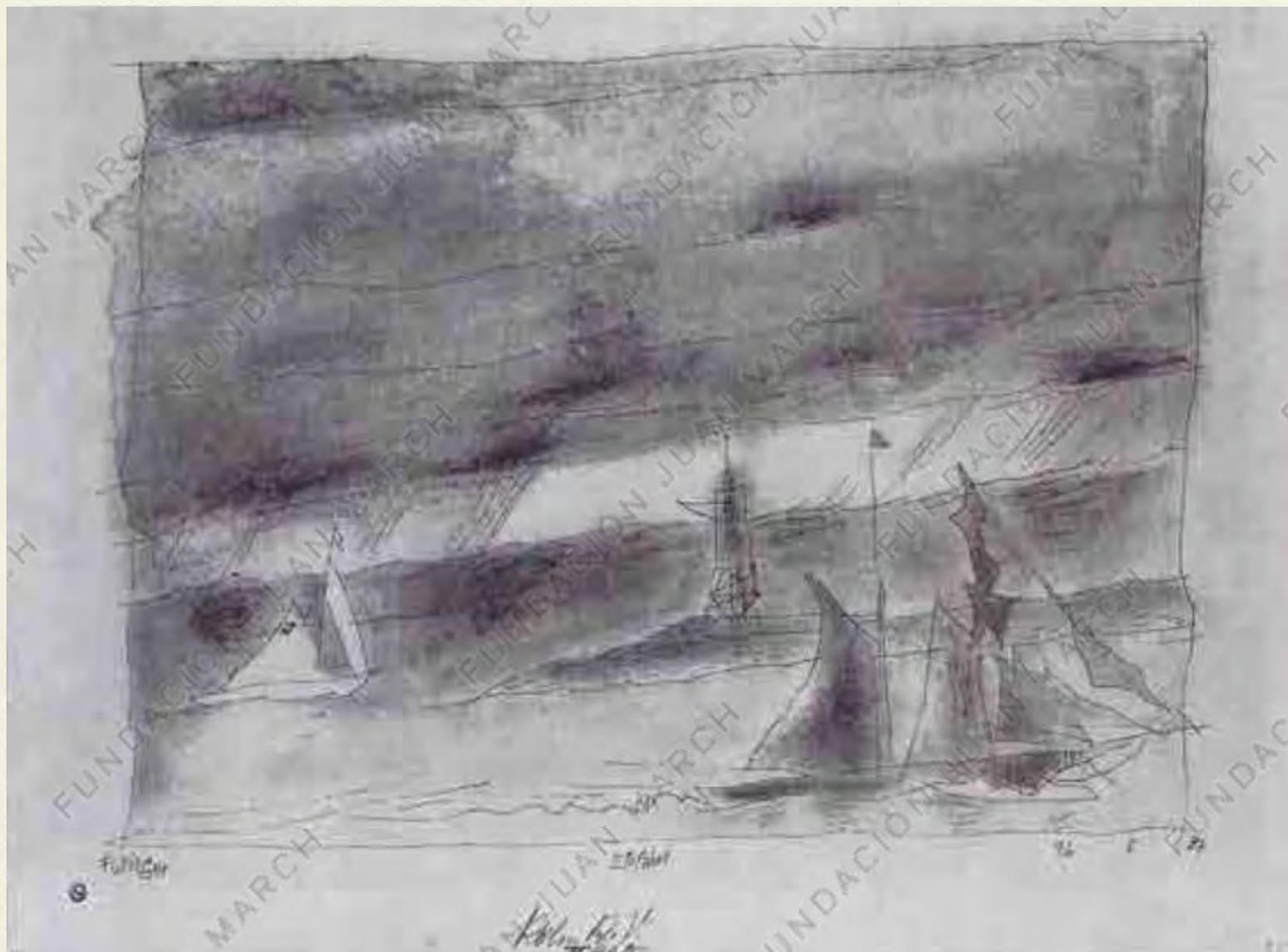
lyonel feininger

- 21** zirchow V. 1916
 óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm
 brooklyn museum, brooklyn
- 22** viaducto. 1920
 óleo sobre lienzo, 100,9 x 85,7 cm
 museum of modern art, nueva york
 adquirido por el legado lillie p. bliss
- 23** marina. 1923
 acuarela y tinta china, 28,5 x 37,5 cm
 felix klee, berna
- 24** umpferstedt I, 1914
 óleo sobre lienzo, 131,5 x 101 cm
 kunstsammlung nordrhein-westfalen,
 düsseldorf (no expuesto)
- 25** puerto, 1927
 pluma y acuarela, 30 x 39 cm
 staatsgalerie stuttgart
- 26** torre de treptow, 1930
 óleo sobre lienzo, 101,3 x 81 cm
 staatsgalerie stuttgart
- 27** marina (puerto de peppermint). 1929
 óleo sobre lienzo, 28,5 x 41,5 cm
 felix klee, berna









25



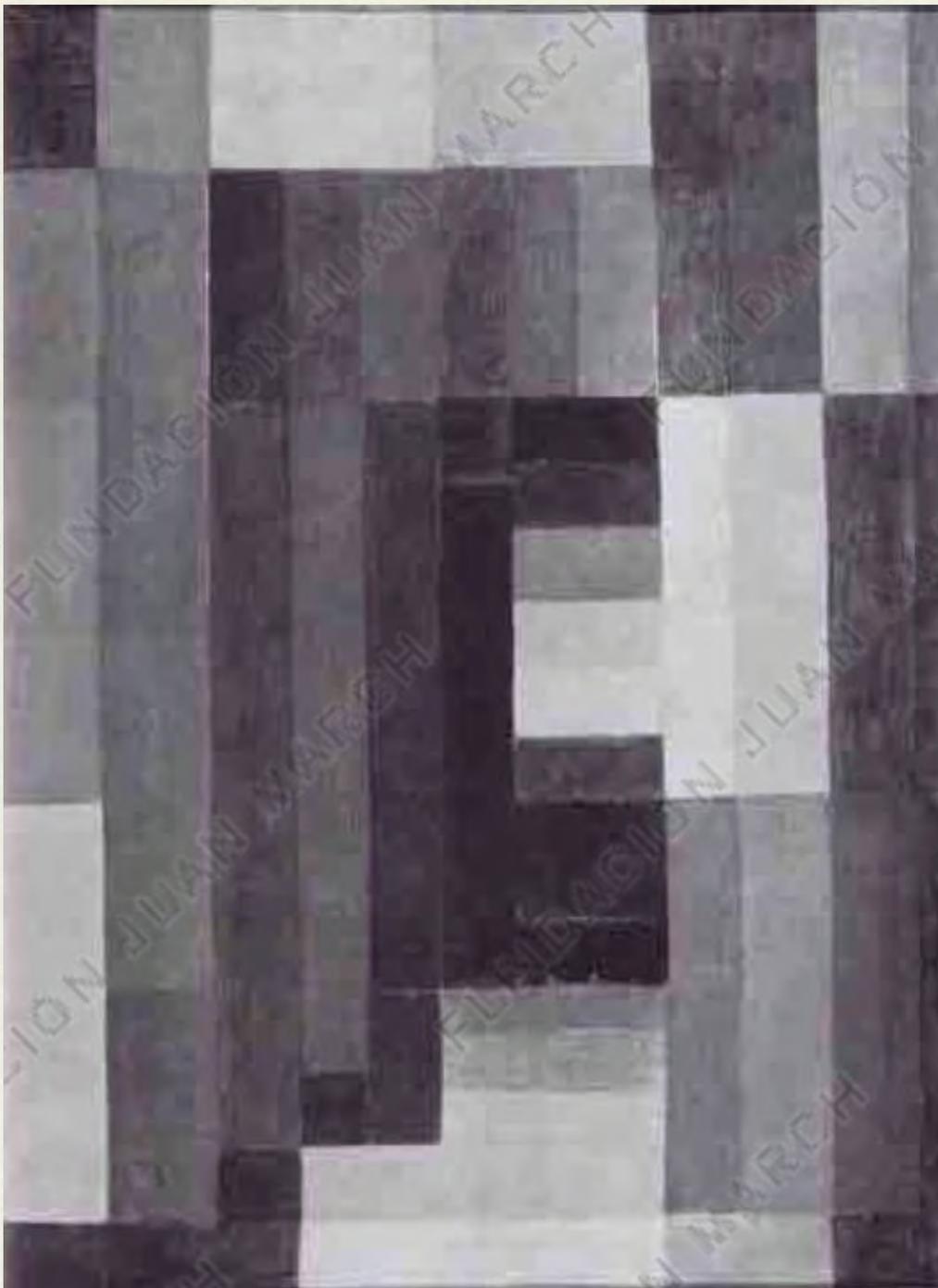
27



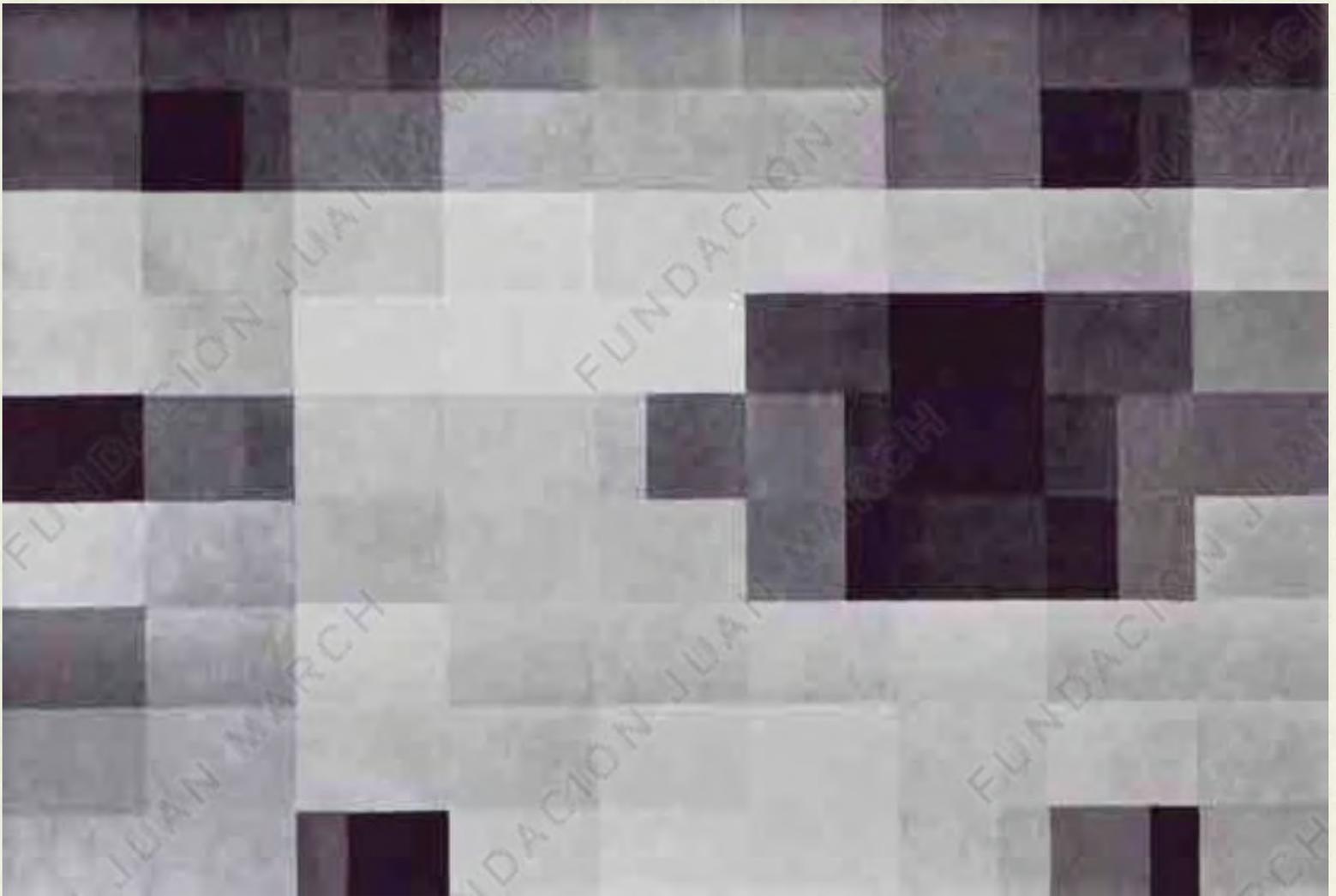
23

johannes itten

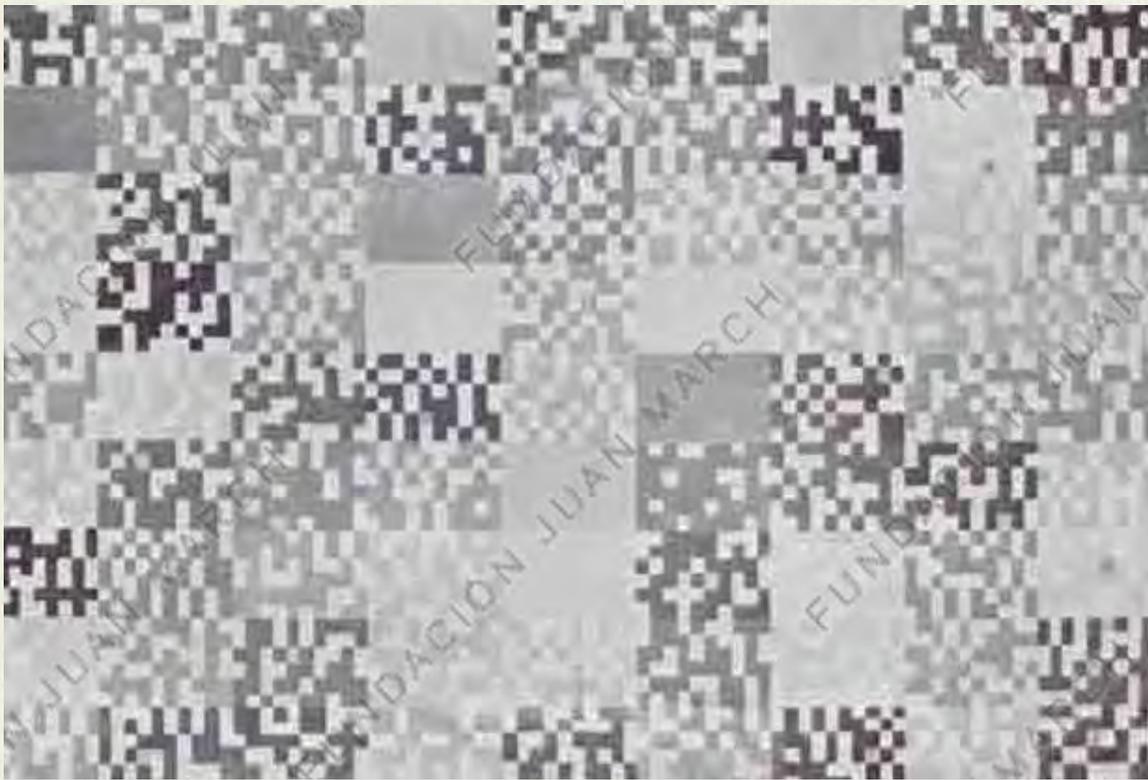
- 28** horizontal-vertical. 1915
 óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm
 victor loeb, muri (berna)
- 29** encuentro. 1916
 óleo sobre lienzo, 105 x 80 cm
 kunsthau, zúrich
- 30** fiesta campesina. 1917
 óleo sobre lienzo, 140 x 100 cm
- 31** horizontal-vertical-diagonal. 1955
 óleo sobre cartón, 100 x 72 cm
- 32** primavera. 1963
 óleo sobre lienzo, 100 x 150 cm
- 33** invierno. 1963
 óleo sobre lienzo, 100 x 150 cm
- 34** solemne. 1966
 óleo sobre lienzo, 85 x 78 cm
- 35** espiral. 1967
 óleo sobre lienzo, 50 x 50 cm
- 30–35, frau anneliese itten, zúrich



28







32



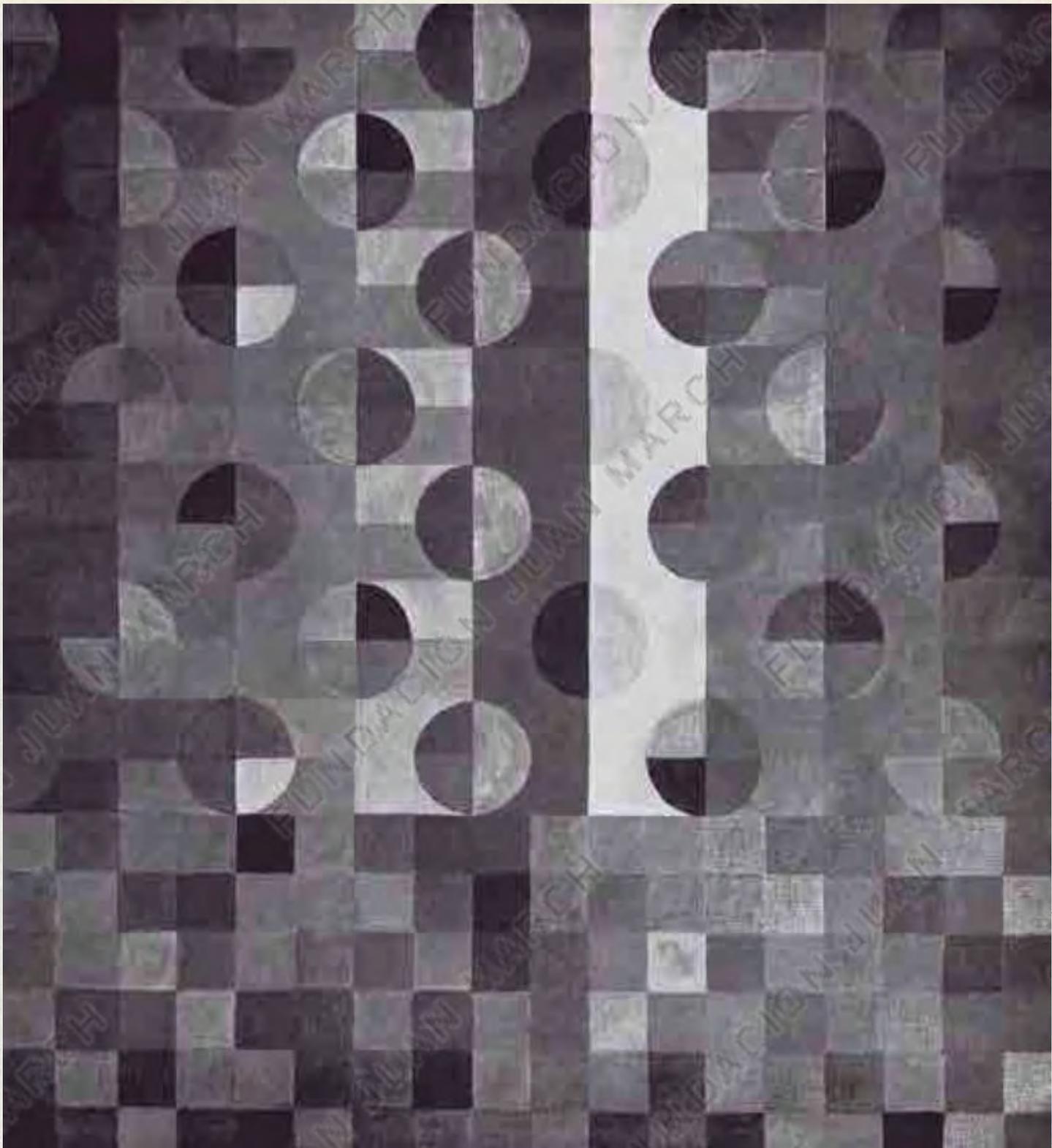
30



31



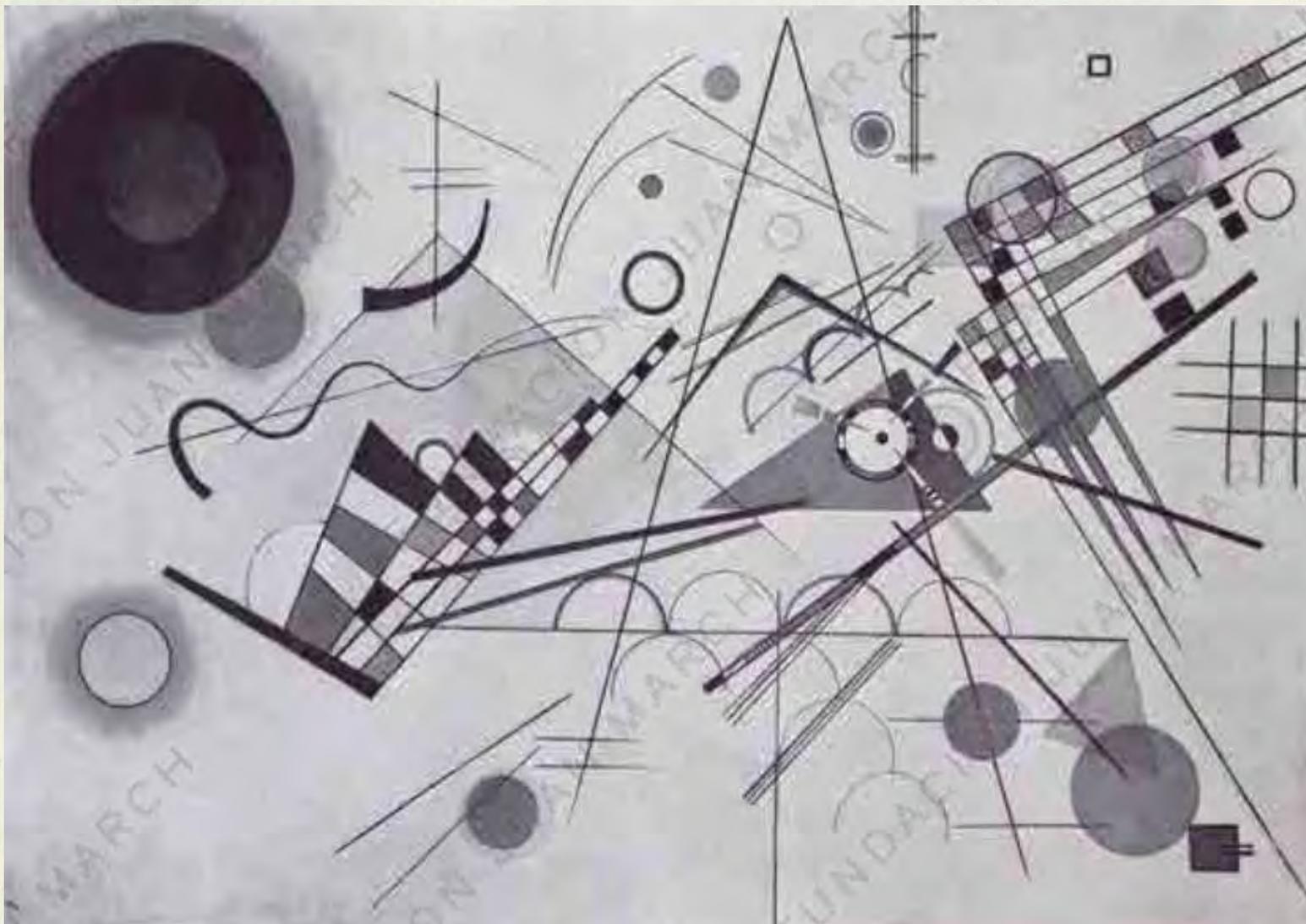
29



wassily kandinsky

- 36** composición VIII. 1923
óleo sobre lienzo, 140 x 200 cm
solomon r. guggenheim museum, nueva york
- 37** triángulo negro. 1923
acuarela, 30,5 x 40,5 cm
dr. helmut beck, stuttgart
- 38** azul-gris. 1925
acuarela, 48,5 x 32 cm
dr. helmut beck, stuttgart

36





**wassily kandinsky**

- 39** tres sonos. 1926
óleo sobre lienzo, 60 x 60 cm
solomon r. guggenheim museum, nueva york
- 40** «scharfe härte», 1926
óleo sobre lienzo, 61 x 35 cm
wilhelm hack, colonia



wassily kandinsky

41 azul discreto. 1926
 óleo sobre lienzo, 60 x 35 cm
 particular

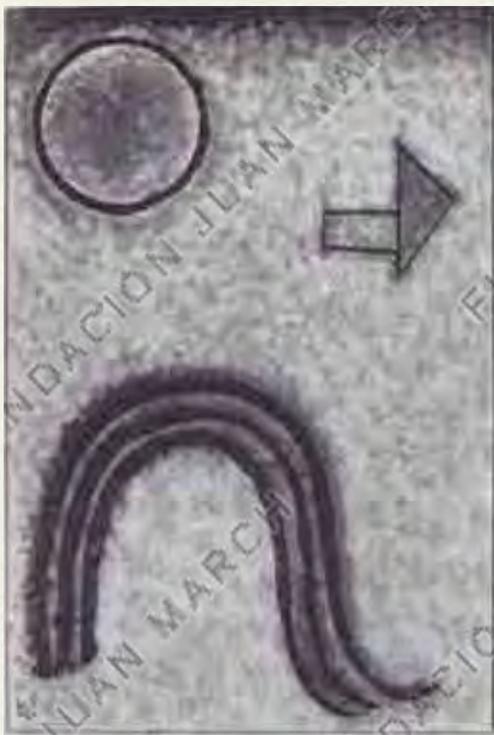
42 demasiado verde 1928
 acuarela, 50 x 25 cm
 felix klee, berna



42

41

45



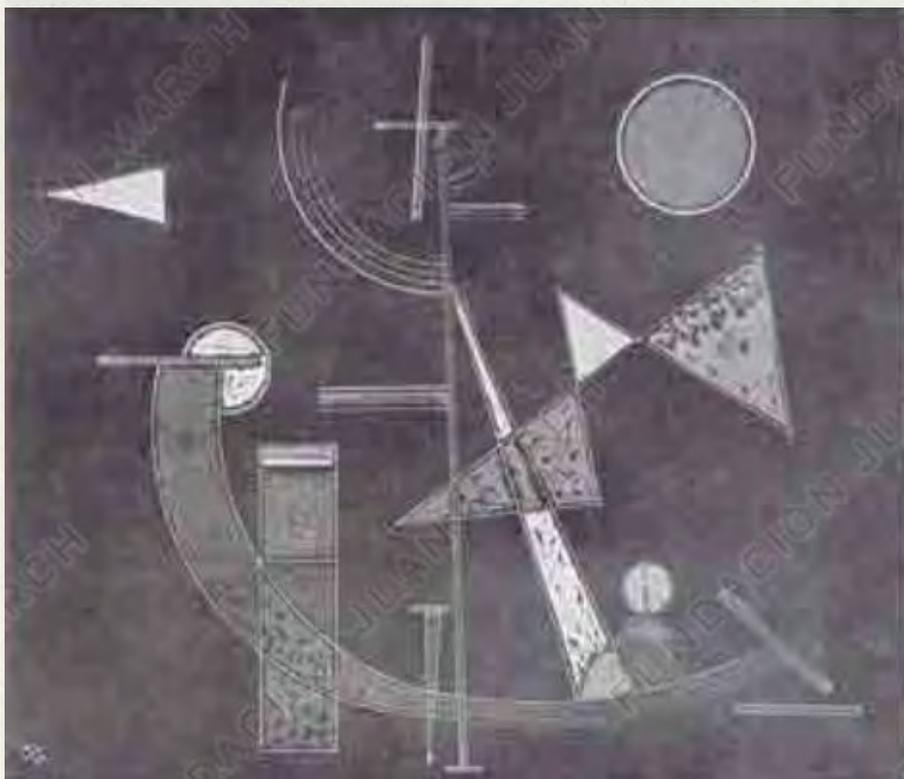
44



43

wassily kandinsky

- 43 varillas de colores. 1928
 temple sobre cartón, 57 x 42 cm
 solomon r. guggenheim museum, nueva york
- 44 composición abstracta; orientada a la derecha. 1930
 temple sobre papel y cartón, 22,5 x 15,5 cm
 christoph y andreas vowingel, colonia
- 45 erguido. 1930
 acuarela, 46,5 x 27 cm
 christoph y andreas vowingel, colonia
- 46 hacia el aire libre. 1930
 temple, 25 x 29,5 cm
 propiedad particular



46

paul klee

47 pueblo en otoño. 1921

acuarela, 33 x 22,5 cm

christoph y andreas vowinckel, colonia

48 fuga en rojo. 1921

acuarela, 24,5 x 37 cm

49 arquitectura, transparente-estructural. 1921

acuarela, 23 x 32,5 cm

50 viento rosal. 1922

óleo sobre papel holandés de tina, 42 x 48,5 cm

51 separación a la tarde; gradación diametral de azul-violeta y amarillo-naranja. 1922

acuarela, 33,5 x 23,5 cm

48-51 felix klee, berna

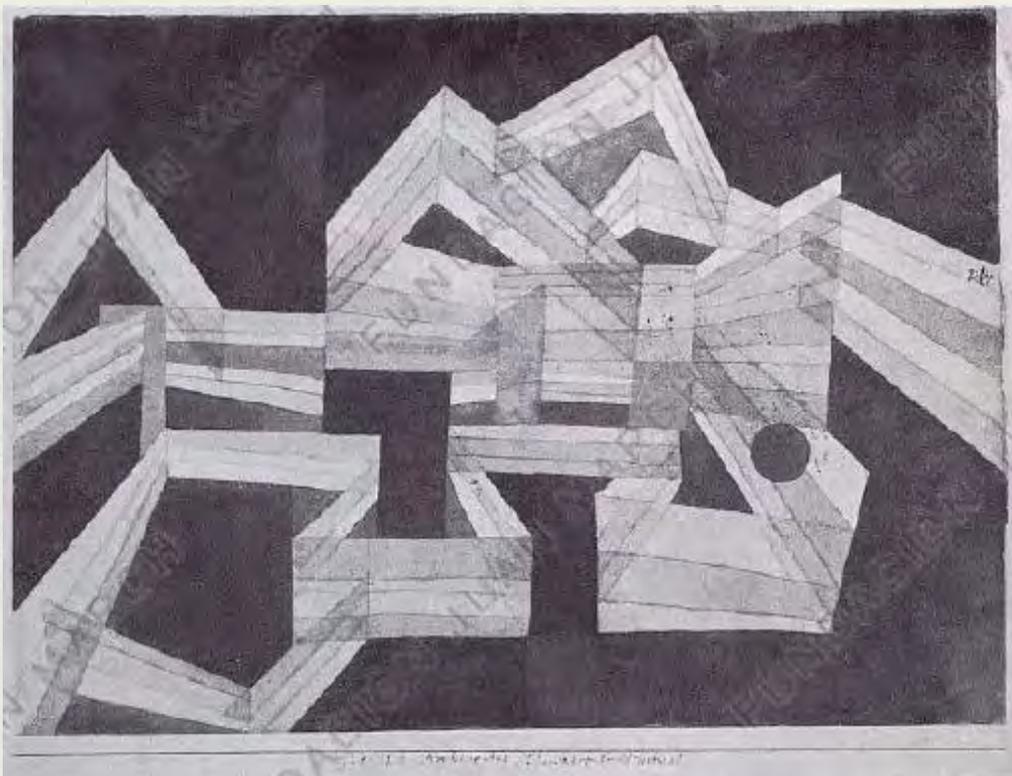
48







51



49



52



50



54

paul klee

52 actor. 1923

dibujo al óleo sobre papel de embalaje,
46,5 x 25 cm, felix klee, berna

53 ligados a las estrellas. 1923

óleo y acuarela sobre papel ingles,
32,5 x 48,5 cm, felix klee, berna

54 el espíritu de la tempestad. 1925

tinta china, pluma, 28,6 x 22,7 cm

paul-klee-stiftung, kunstmuseum, berna

55 palacio para construir en el bosque. 1926
acuarela, 27 x 41 cm

propiedad particular

56 ciudad italiana. 1928

acuarela, 34 x 23,5 cm

57 tiempo variable. 1929

óleo y acuarela sobre muselina, 49 x 41 cm

56-57 felix klee, berna

58 paseo familiar (tempo 2°). 1930

pluma, color, 40,5 x 57,4 cm

paul-klee-stiftung, kunstmuseum, berna

59 seis modos. 1930

acuarela, 25,9 x 48 cm

60 farola en la plaza. 1930

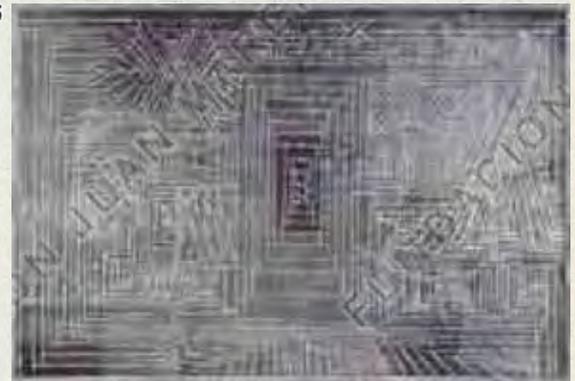
tiralíneas, 21 x 33 cm

61 emacht. 1932

óleo sobre algodón, 50 x 64 cm

59-61 felix klee, berna

55



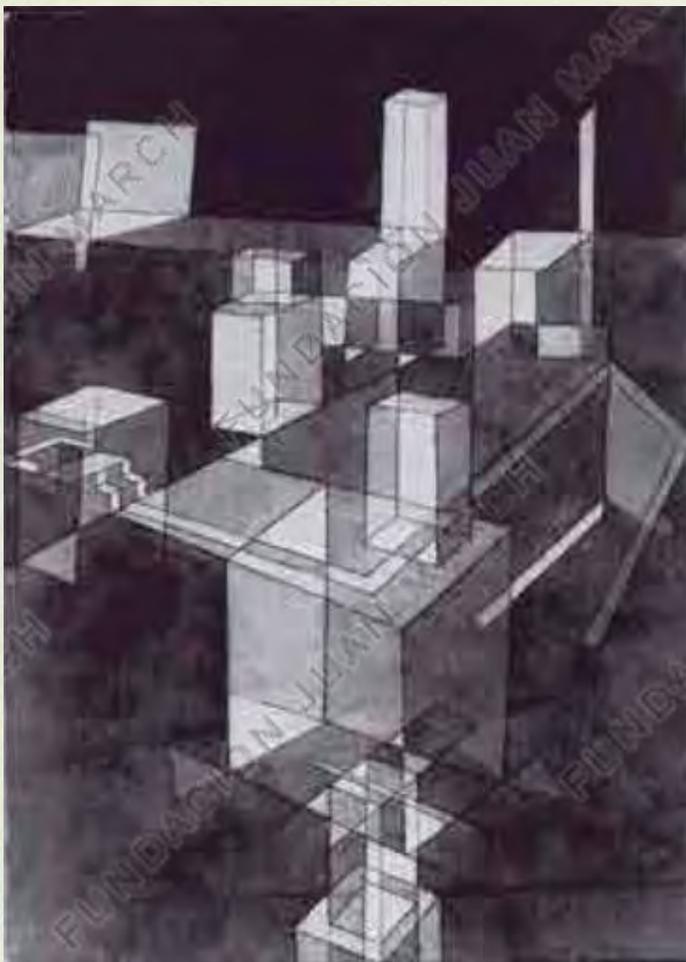
60



53



58

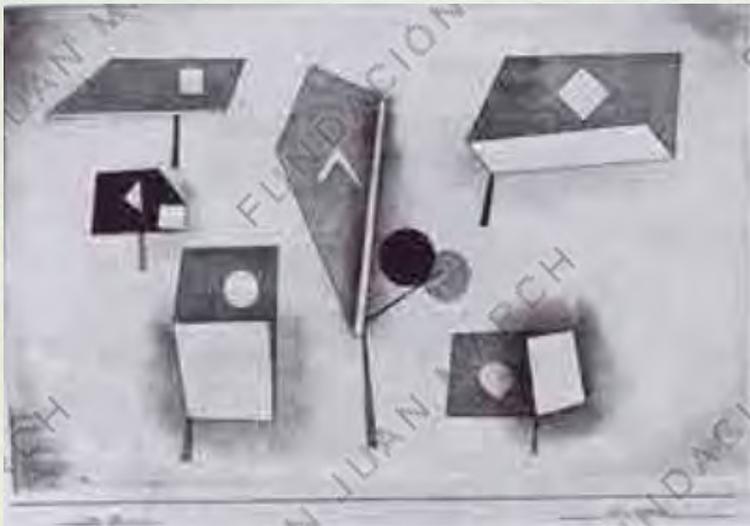


56

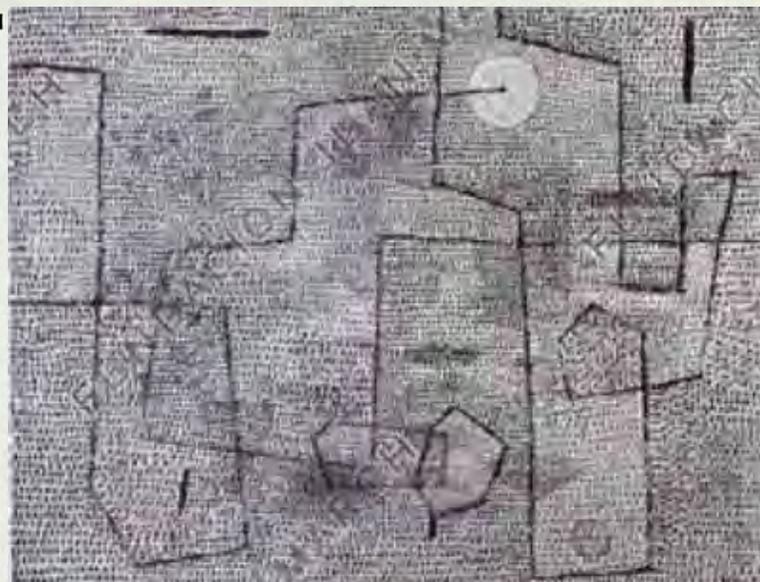


57

59



61



gerhard marcks

62 noche de luna. 1920-21

xilografía, 15,5 x 25,5 cm

63 potrillo negro. 1921

xilografía, 46 x 30,5 cm

64 herrero de pueblo. 1921-22

xilografía, 28 x 42 cm



62



63



64

gerhard marcks

65 la bruja de las hierbas. 1922-23

xilografía, 31 x 22 cm

66 el vaquero. 1924

xilografía, 52,5 x 38,5 cm



65



66

gerhard marcks

67 madre de turingia. 1924

xilografía, 43 x 30 cm

68 baucis. 1924

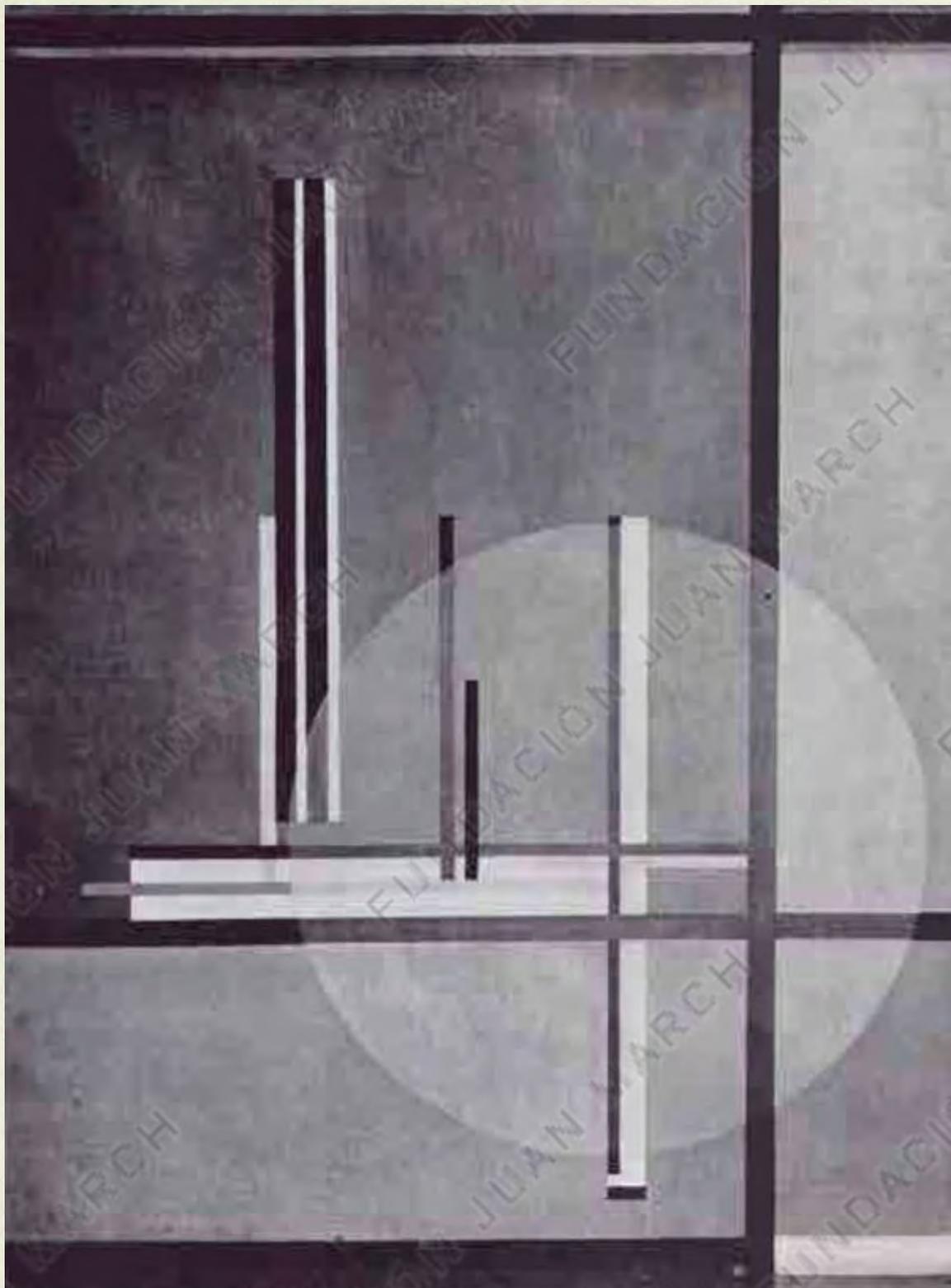
xilografía, 37 x 26,5 cm



67



68



laszlo moholy-nagy**69** a II, 1920

óleo sobre lienzo, 95,5 x 60,5 cm
 kaiser-wilhelm-museum, krefeld

70 lis. 1922

óleo sobre lienzo, 131 x 100 cm
 propiedad particular

71 composición, 1926

óleo sobre lienzo, 51 x 61 cm
 staatsgalerie stuttgart

72 am 7, 1926

óleo sobre lienzo, 75,5 x 95 cm
 propiedad particular

73 equipo luminoso para un escenario
 eléctrico (modulador luz-espacio). 1922–1930
 fotografías

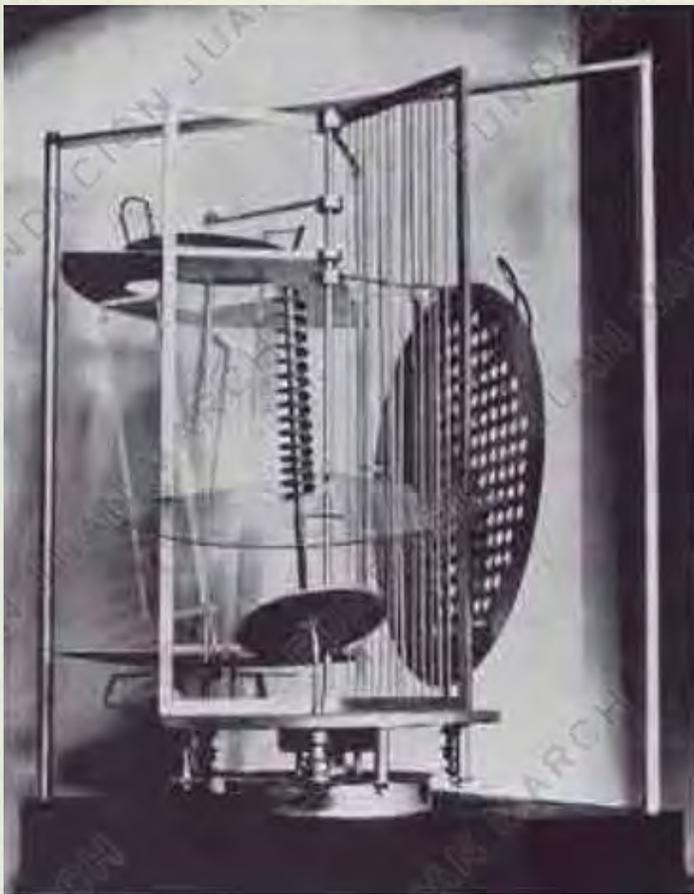
74 ik III. 1936

óleo sobre lienzo, 84 x 96,5 cm
 propiedad particular

75 ch 6. 1941

óleo sobre lienzo, 119 x 119 cm
 propiedad particular





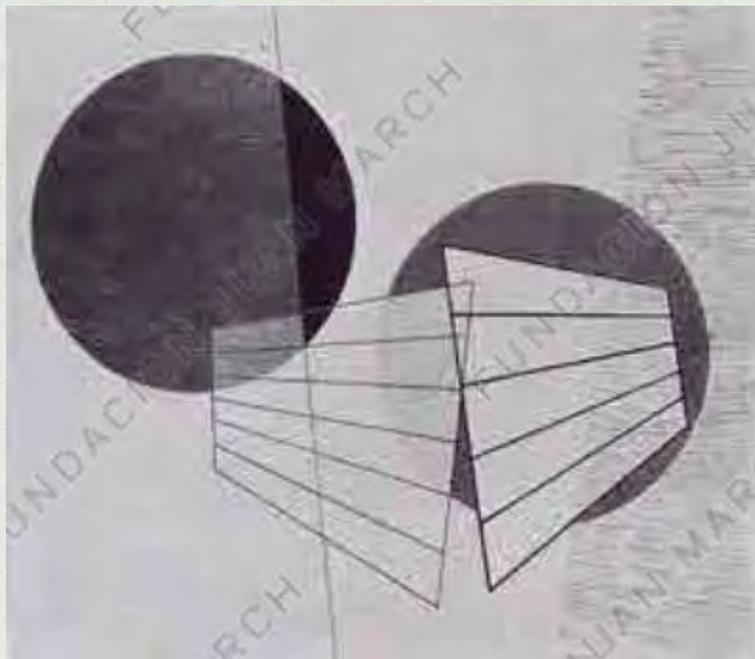
73

71

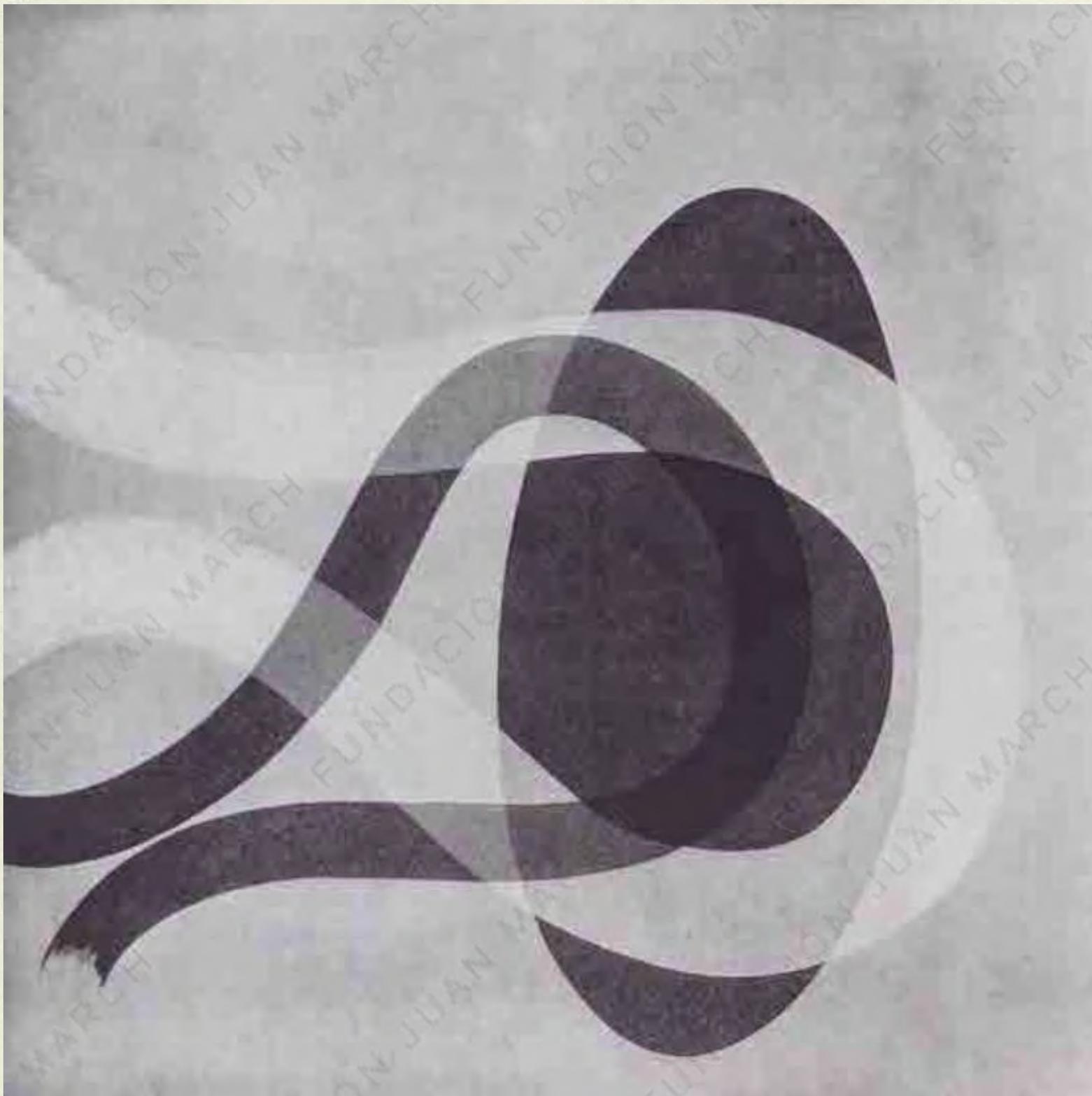


73

74







georg mucho**76** cuadro XVIII, 1915

óleo sobre lienzo, 70 x 100 cm

ludwig steinfeld, schlüchtern

77 cuadro, motivo de enrejado, I. 1916

óleo sobre lienzo, 150,5 x 135,5 cm

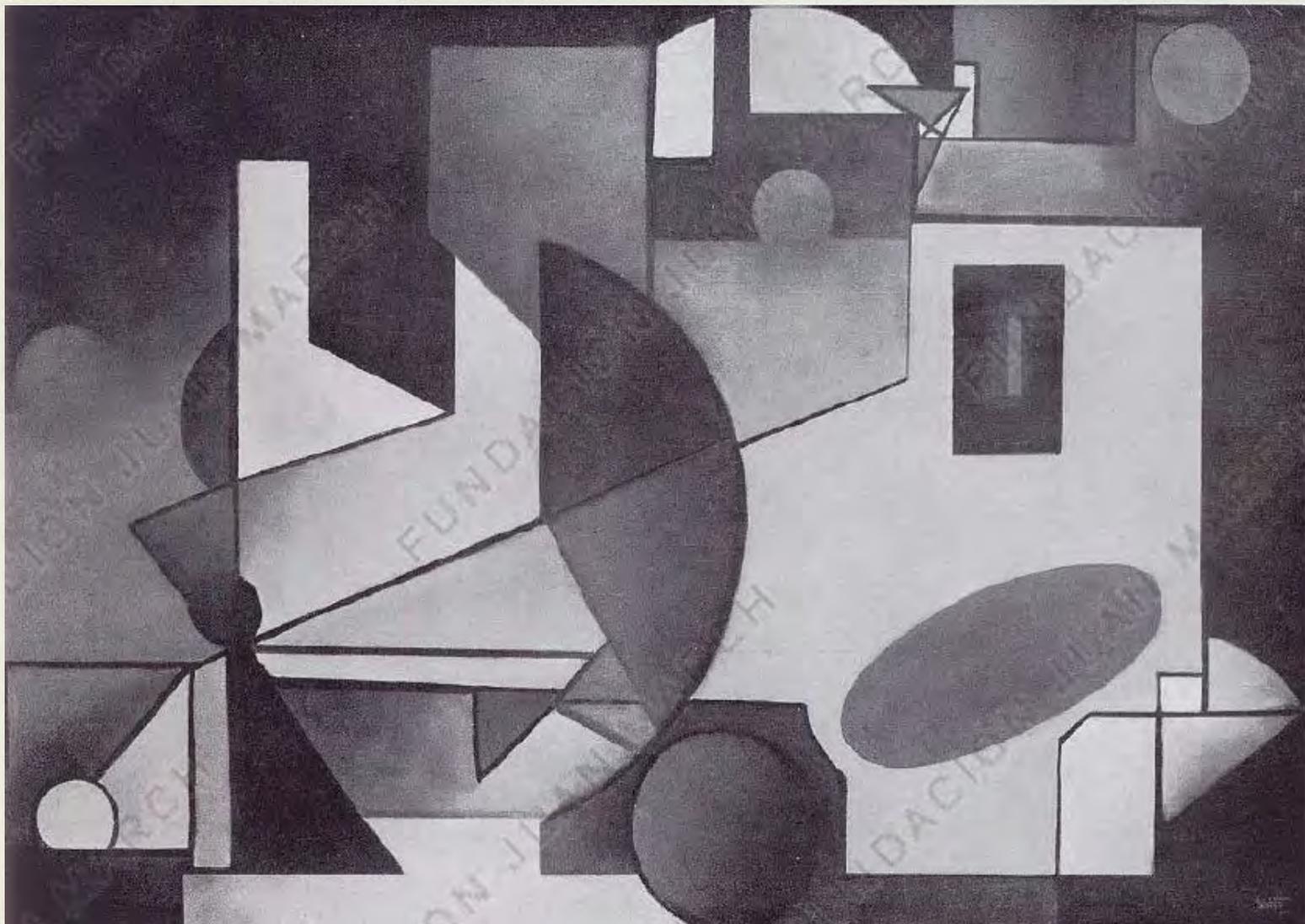
ludwig steinfeld, schlüchtern

78 dos pozales. 1923

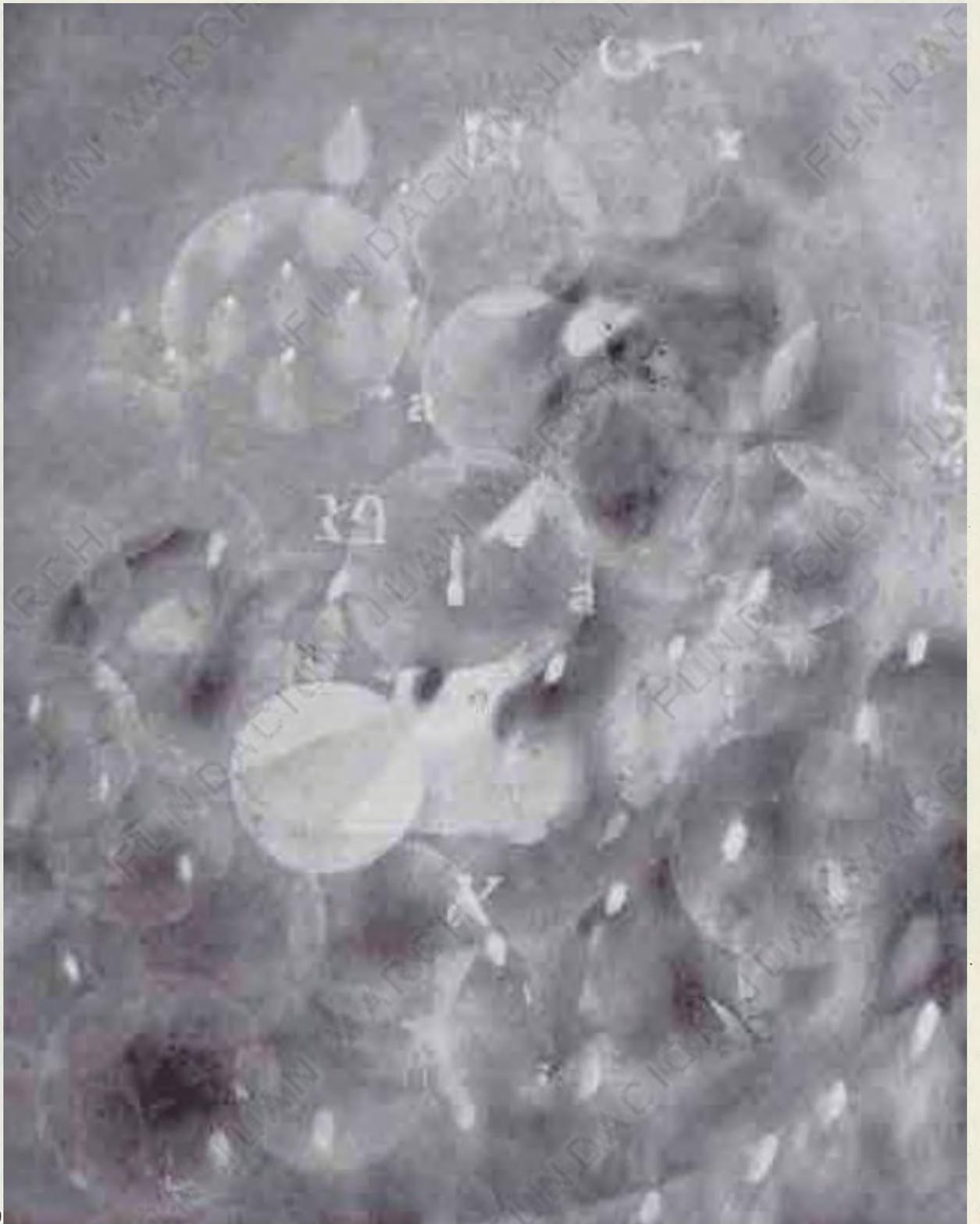
óleo sobre lienzo, 100 x 69 cm

archivo de la bauhaus, berlin

76









79



81

georg muche

79 interior español (ventana sin vidrio ni brillo). 1963

óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm

80 óptica « de profundis ». 1967

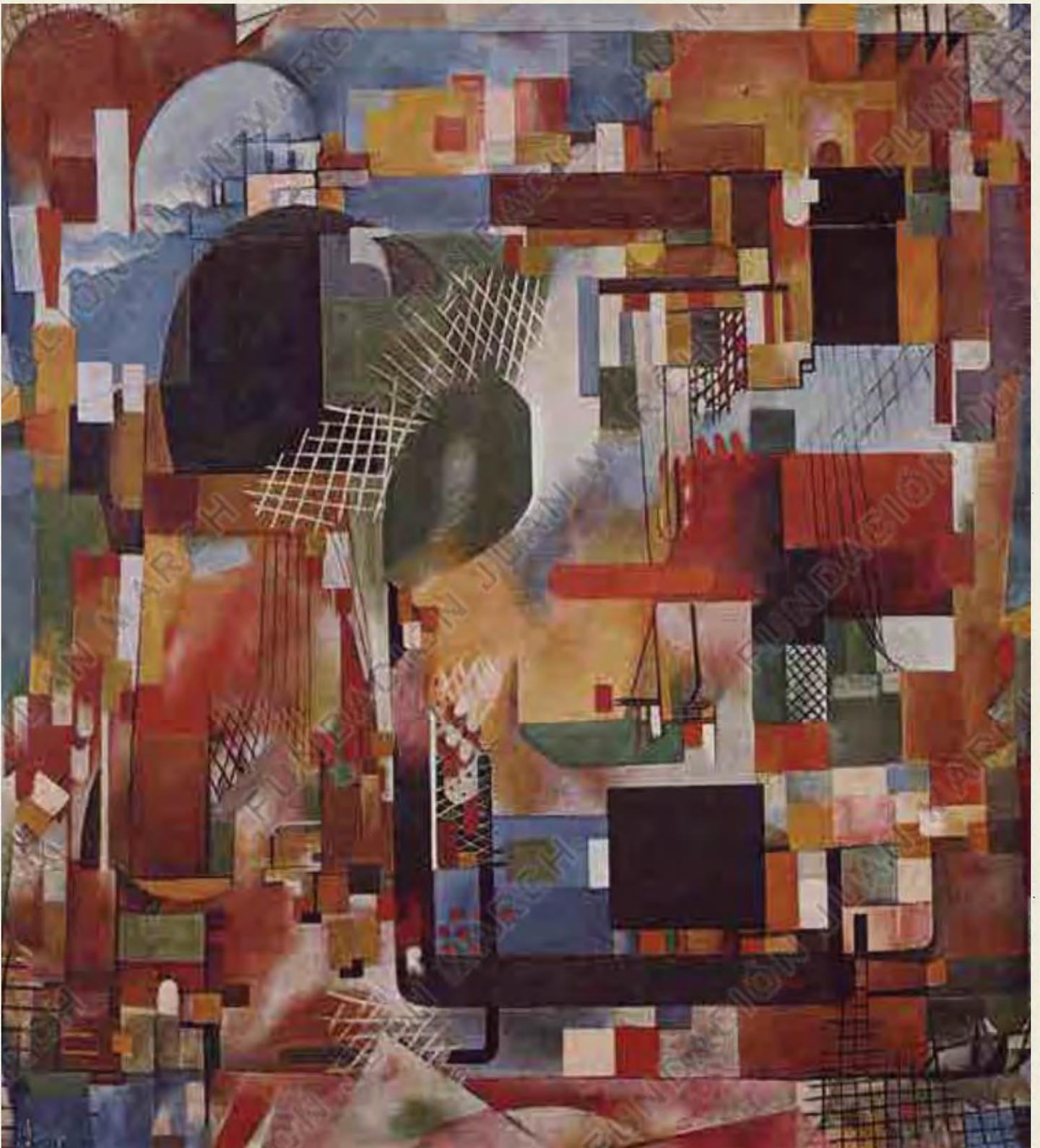
óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm

dr. heinz schwarzkopf, hamburgo

dibujos

81 lago de nemi — ojo de diana, variación f. 1964

lápiz, 32 x 38,7 cm



oskar schlemmer

82 composición en fondo rosa (proporción de tres figuras). 1915

óleo sobre lienzo, 131 x 92 cm
depósito t.s., kunstsammlung nordrhein-westfalen, dusseldorf

83 joven, 1921

óleo sobre lienzo, 101,5 x 33,5 cm
dieter keller, stuttgart

84 grupo concéntrico. 1925

óleo sobre lienzo, 97,5 x 62 cm
staatsgalerie stuttgart

85 columna caída, 1928/29

óleo sobre lienzo, 239 x 155 cm
staatsgalerie stuttgart

86 entrada al estadio. 1930

óleo sobre lienzo, 162 x 97 cm
städtische galerie, stuttgart

87 escalera de la bauhaus. 1932

óleo sobre lienzo, 162 x 114 cm
museum of modern art, nueva york
donación de philip c. johnson





83



88

oskar schlemmer

sculpture

88 escultura constructiva r. 1919–20
aluminio, 110 x 35 cm

89 figura abstracta (formas redondas). 1921
bronce niquelado; altura, 107 cm

dibujo

90 homo, figura t. 1919–20
pluma, 30,7 x 22 cm

91 hombre arrodillado (figura oscilante). 1928
pluma, 28,5 x 22 cm

88–91 frau tut schlemmer, stuttgart



85

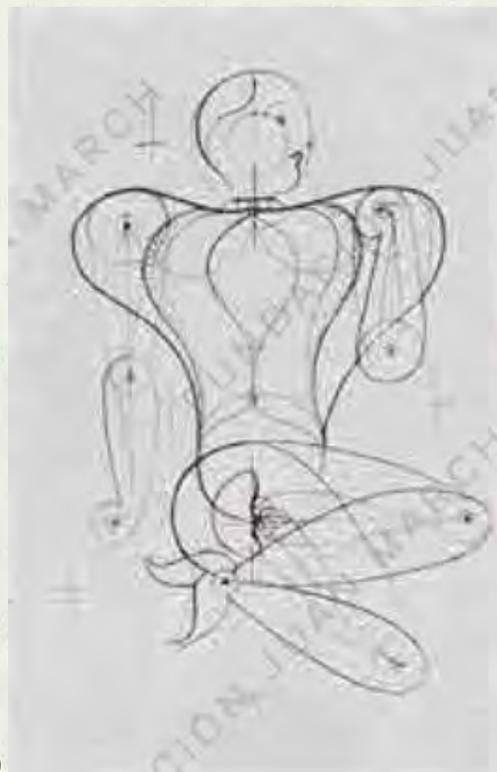
82



89



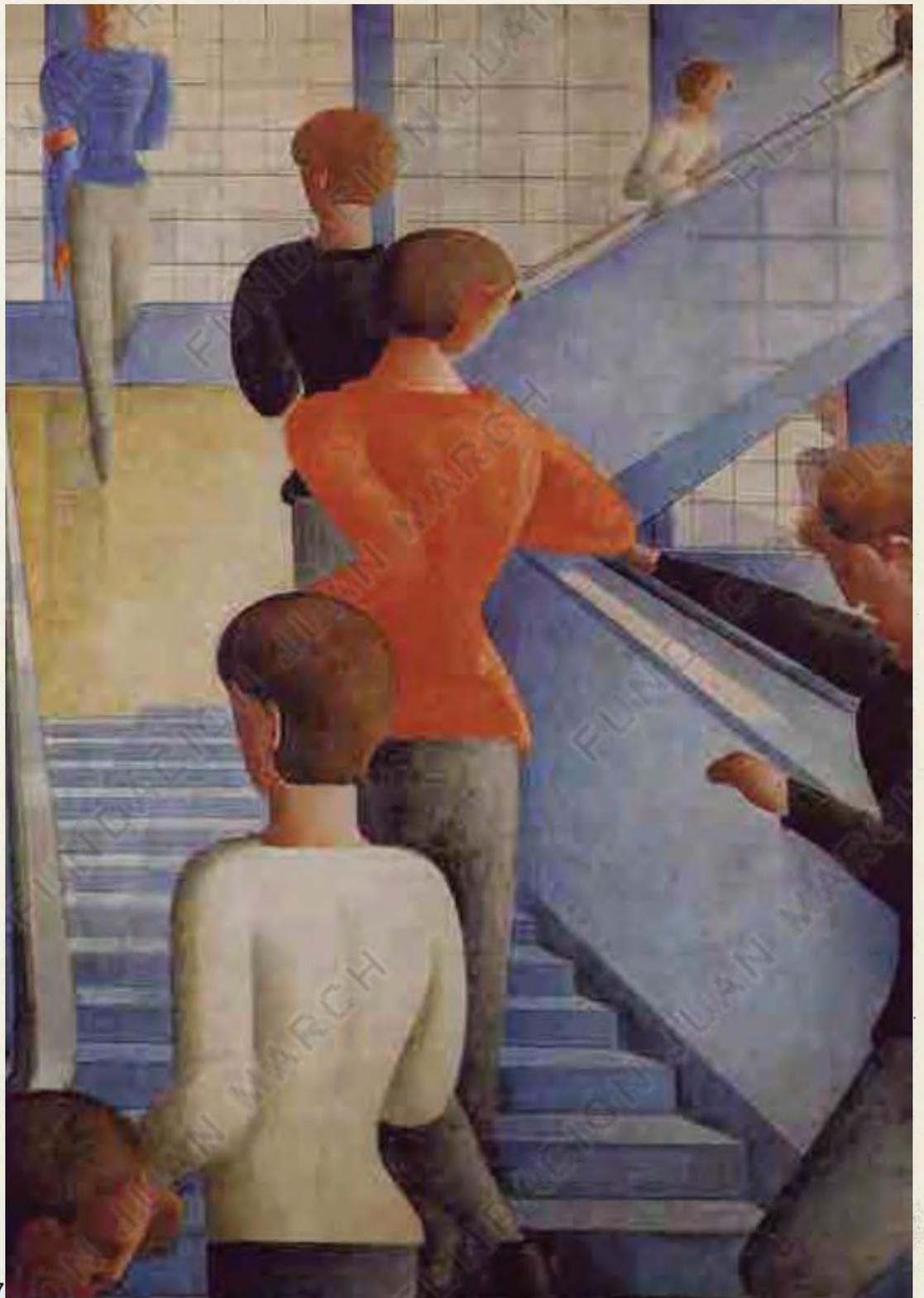
86



90



91



historia del taller de grabado de la bauhaus

el trabajo de creación libre fue de extraordinaria importancia para la bauhaus y su evolución, pese a que — o, puede ser, porque — ese trabajo no fue considerado como un fin en sí mismo, por lo menos durante el tiempo en que gropius dirigió la institución. la formación artística estaba estrictamente ligada a la artesanía; en la época de weimar, cada uno de los talleres en que se ejercitaba el trabajo práctico educativo dependía, a la vez, de un « maestro de forma » y de « un maestro artesano », y los alumnos tenían la obligación de someterse a las normas de la artesanía en un examen de oficial y otro de maestro. en la imprenta instalada en la bauhaus estatal de weimar y dedicada a la impresión plana, en relieve y huecograbado, se aprendía, pues, en primer lugar lo puramente técnico. el equipo de maquinaria y herramienta estaba destinado, de modo fundamental a las formas de impresión artística; se realizaban, sobre todo, xilografías, litografías y aguafuertes. el taller no ofrecía la posibilidad de hacer experimentos tipográficos; los ensayos innovadores practicados en aquella época, principalmente por laszlo moholy-nagy y herbert bayer, se efectuaban en otros lugares.

en la bauhaus de dessau, la situación fue exactamente contraria a la anterior; se prescindió de la impresión artística y en lugar suyo se montó una imprenta tipográfica y de grabado publicitario. en los años últimos de dessau y en berlin, la tipografía y la técnica de la impresión formaron parte del programa de enseñanza del taller de publicidad.

el taller de grabado de la bauhaus estatal existió desde 1919 a 1925; fue uno de los primeros talleres con capacidad de pleno rendimiento, y realizó excelentes trabajos pese a ciertas dificultades relativas al enlace entre enseñanza y trabajo productivo o derivadas de la general escasez de los años de la inflación. la dirección artística estuvo confiada a lyonel feininger (1871–1956), personalidad que influyó sobre los alumnos más por su ejemplaridad humana y el poder de convicción de la propia obra que por su sistema pedagógico, encaminándolos a una actividad creadora responsable.

feininger practicaba con entusiasmo el grabado; su mayor pasión la dedicó a la técnica de la xilografía, no sólo preferida por él en sus planchas de gran formato, sino incorporada también como ilustración de sus cartas. en algunos casos, y cuando no tenía a mano otra clase de madera, le servía de

plancha la tapa de una caja de cigarrillos puros. en el orden práctico, el taller estaba bajo la dirección de carl zaubitzer, un verdadero maestro artesano de reconocida capacidad en el oficio. era infatigable; cuando se hallaba falto de personal auxiliar, sabía substituirlo con su propia labor. al hacerse cargo del puesto de trabajo, el año 1919, tenía cincuenta y un años. como técnico especialista, estuvo al frente del taller de grabado hasta la disolución de la bauhaus de weimar, y luego un año más en la institución continuadora de aquélla. entre los alumnos, los colaboradores más destacados fueron ludwig hirschfeld-mack (nacido en 1893) y rudolf baschant (1897–1955); ambos, aparte de la pericia manual, aportaron notables facultades artísticas, de forma que — tanto más por cuanto alcanzaron la categoría de oficiales artesanos — pudieron participar activamente en la obra creadora y ejercer un cierto influjo en la evolución del taller. hombres jóvenes de muy marcada personalidad fueron también mordekai bronstein y gerhard schunke, que trabajaron allí como aprendices desde 1924.

de la preparación de carpetas de obras resultó una vinculación notablemente estrecha con la encuadernación, dependiente ésta del experimentado maestro encuadernador otto dorfner (1885–1955), y que estuvo integrada en la bauhaus de 1919 a 1922 como taller de enseñanza. la asesoría artística correspondió en este aspecto a paul klee. oponiéndose a sus propósitos el hecho de que el propio dorfner fuera un creador de muy determinadas concepciones de la forma — concepciones de condicionamiento clasicista tradicional —, hubo de rescindirse el acuerdo de colaboración. sin embargo, hasta después de 1922 dorfner realizó todavía encargos para la bauhaus. ellos son buenos ejemplos de una cooperación práctica, en la cual imperó un espíritu comprensivo, también en el orden formal.

el taller de grabado — lo mismo que los demás — sirvió no sólo a la formación técnica y a la producción (con la cual la bauhaus quería obtener una fuente de ingresos complementaria), sino que estuvo abierto, a efectos de experimentación y asesoramiento, a todos los miembros de la institución interesados por los procedimientos del arte gráfico y deseosos de probar allí sus posibilidades de expresión. muchos de los alumnos de otras disciplinas ensayaron ocasionalmente la litografía, la xilografía o el aguafuerte. la mayor parte de esos trabajos, naturalmente, son obras inmaduras, lo que hace más notable su escasa dependencia respecto al arte de los maestros de la bauhaus; en los primeros

años, las ideas plásticas fueron determinadas, en igual medida por lo menos, por el expresionismo. la relativa independencia ante los maestros, y los reflejos de elementos plásticos de procedencia extraña, se explican precisamente por el hecho de que esta libre tarea artística de los alumnos se desarrollaba junto a la enseñanza y de modo espontáneo, y también porque la bauhaus se mostró abierta a todo lo nuevo y mantuvo contacto espiritual con casi toda la elite artística. hasta qué punto llegaron los vínculos de amistad con la bauhaus, es cosa que se aprecia en los nombres que suscribieron las manifestaciones de simpatía organizadas con motivo de la repetida amenaza política, o, de forma aun más impresionante, en el prospecto anunciador de la colección de carpetas « nuevo grabado europeo ». los pintores y dibujantes que ejercían de maestros en la bauhaus utilizaron con sumo gusto el grabado como campo de experimentación. junto a feininger, gerhard marcks demostró con sus numerosas planchas una excepcional finura en el conocimiento de las muy específicas posibilidades de la técnica xilográfica. klee halló en la litografía sobre papel un medio de expresión altamente adecuado a su personalidad, y schlemmer, con el sistema de pulverización aplicado a la litografía, se propuso enriquecer los procedimientos configurativos. georg muche, pese a la fuerza del dibujo, obtuvo del grabado efectos de poética sutileza. el taller de grabado sirvió también a los trabajos de itten, schreyer, kandinsky y moholy-nagy. es cierto que el grabado no llevó a cada uno de éstos a un examen expreso de la técnica correspondiente; en parte, utilizaron el grabado artístico como una forma de reproducción, de multiplicado fiel al original. el trabajo artesano y de alta calidad de zaubitzer fue estimado hasta por artistas ajenos a aquel círculo, como, por ejemplo, mondrian, que encargó imprimir en la bauhaus una litografía en color y de gran formato, según un cuadro pintado algunos años antes.

acerca del movimiento del taller como empresa informaban con detalle sus actas de registro, que se conservan en el landeshauptarchiv de turingia; la colección de gropius, en el archivo de la bauhaus, proporcionan datos complementarios. entre el material de weimar, los documentos más informativos son las « carpetas de la bauhaus », las « carpetas müller & co. » y las « memorias mensuales de los talleres (taller de grabado) ». los informes que zaubitzer debía presentar todos los meses como director de taller, no sólo dan referencia, para el tiempo compren-

dido entre otoño de 1921 hasta febrero de 1925, acerca del programa de trabajo, sino que además permiten apreciar algo del ambiente y del clima humano; así, por ejemplo, cuando zaubitzer – preocupado en la realización de todos los encargos recibidos –, se queja de la desgana que los aprendices y oficiales artesanos sienten ante las tareas de pura mecánica, ocupados en la propia creación de arte, o cuando anota lacónicamente que sería « mejor, para el futuro, mantener al sexo femenino al margen del taller de grabado ». cuando el personal auxiliar con ambiciones artísticas le ponía en situación de apuro, cosa que ocurría de vez en cuando, zaubitzer tenía que imprimir él solo.

los encargos de mayor importancia los recibió el taller en los años de 1921 a 1924, durante los cuales, aparte numerosas planchas sueltas y pequeñas series de grabados, hubo de realizarse la aportación técnica para diez carpetas de obra gráfica. se trataba de las tres carpetas editadas por la propia bauhaus, de feiningger (1921), marcks (1923) y los maestros de la bauhaus (1923), de los « pequeños mundos » de kandinsky (1922) de « juego con cabezas » de schlemmer (1923) y, sobre todo, de la serie, dividida en cinco partes, « neue europäische grafik » (1921 y ss.), que bien puede ser tenida por la más magnífica expresión del arte gráfico en la primera postguerra. la vanguardia artística de europa fue llamada a colaborar; apenas si hubo un creador de esencial importancia que no fuera citado por la bauhaus en su manifiesto programático de aquel proyecto. hasta quedar terminadas las carpetas – cuatro en la forma prevista; una, por lo menos, en forma fragmentaria – hubieron de ser superadas dificultades inmensas. algunos de los artistas que habían prometido su cooperación, no entregaron los trabajos a tiempo, y además la terminación de la obra fue obstaculizada externamente por el general confusionismo político, como asimismo por deficiencias de organización internas. sólo pudieron estar listas en la fecha convenida las carpetas I (« maestros de la bauhaus estatal de weimar ») y III (« artistas alemanes »); la aparición de la carpeta V (también « artistas alemanes ») se demoró hasta marzo de 1923, y la carpeta IV (« artistas italianos y rusos ») no salió hasta la primavera de 1924. la historia de la carpeta II, que se pensaba dedicar a los franceses, es como un reflejo de la tragedia de la bauhaus de weimar. considerando las tirantezas que perjudicaban entonces a las relaciones entre alemanes y franceses, la realización del proyecto hubo de retrasarse hasta 1924.

en el verano de ese año, sólo cuatro artistas – coubine, léger, marcousis y survage – habían enviado sus colaboraciones, que se imprimieron en seguida. para poder llevar a cabo, y ya de una vez, la empresa, gropius escribió de nuevo, a principios de septiembre, a todos con quienes se había contado y cuya aportación era de esperar. el propósito de enviar las cartas – ya franqueadas – al correo, sufrió la « tachadura » del gobierno de extrema derecha de turingia en virtud de un « aviso » de rescisión de los contratos de todos los artistas que figuraban como personal docente en la bauhaus. el trabajo fructífero resultaba ya casi imposible, cuanto más la ejecución de iniciativas a largo plazo. en vista de que el gobierno bloqueaba todo intento de asegurar la existencia de la institución, los maestros de la bauhaus de weimar decidieron a fin de año la disolución de la misma. la carpeta de los artistas franceses quedó en estado fragmentario, y las existencias de las colecciones ya editadas hubieron de ser malvendidas.

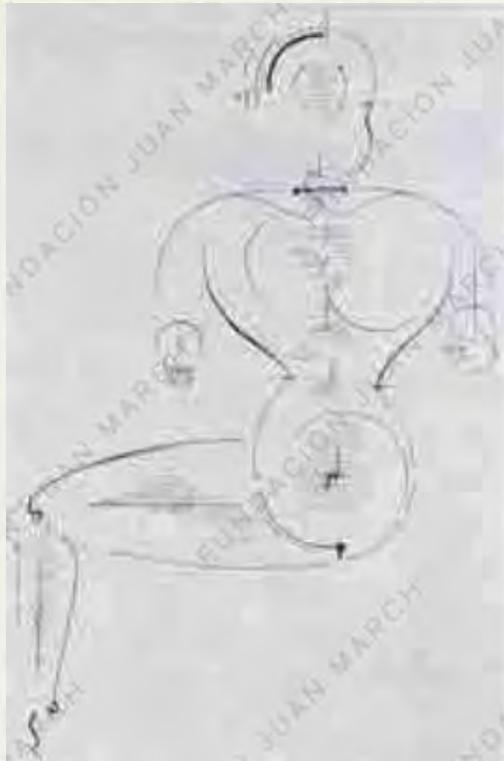
llevar a efecto la presente exposición supuso contar con el apoyo y cooperación de antiguos miembros de la bauhaus, de coleccionistas e instituciones públicas. el bauhaus-archiv debe a todos ellos su gratitud por las referencias y cesiones de obras. toda vez que la exposición ha de servir a la preparación de un catálogo completo del grabado en la bauhaus, será bien recibida cualquier clase de ulteriores datos, en particular los relativos a planchas desconocidas hasta la fecha.

la actual colección comprende las diez carpetas realizadas en la bauhaus (menos la aportación todavía no identificada de coubine), una porción muy considerable de los grabados, obra de los maestros y estudiantes, y, prácticamente en su totalidad, las tarjetas postales que se ejecutaron en litografía con ocasión de fiestas y exposiciones. los ensayos tipográficos de la época de weimar no figuran aquí por no haber surgido en relación con las tareas del taller de grabado.

hans m. wingler



1



3

el grabado en la bauhaus

el nuevo grabado europeo primera carpeta: maestros de la staatliches bauhaus de weimar

producción y publicación de la staatliches
bauhaus, weimar

edición, müller & co., potsdam, 1922

110 ejemplares, 14 planchas, portada e índice

1 paul klee

la santa de la luz interior, 1921/1922

litografía en color, 31 x 17,5 cm

2 georg muche

aguafuerte

litografía, 15 x 13,5 cm

3 oskar schlemmer

figura h 2

litografía, 36 x 24 cm

el nueva grabado europeo

segunda carpeta: artistas franceses, 1924 (incompleta)

3 planchas

4 fernand léger

déjeuner

litografía, 21 x 29 cm

5 louis marcoussis

cabeza de mujer

aguafuerte



2

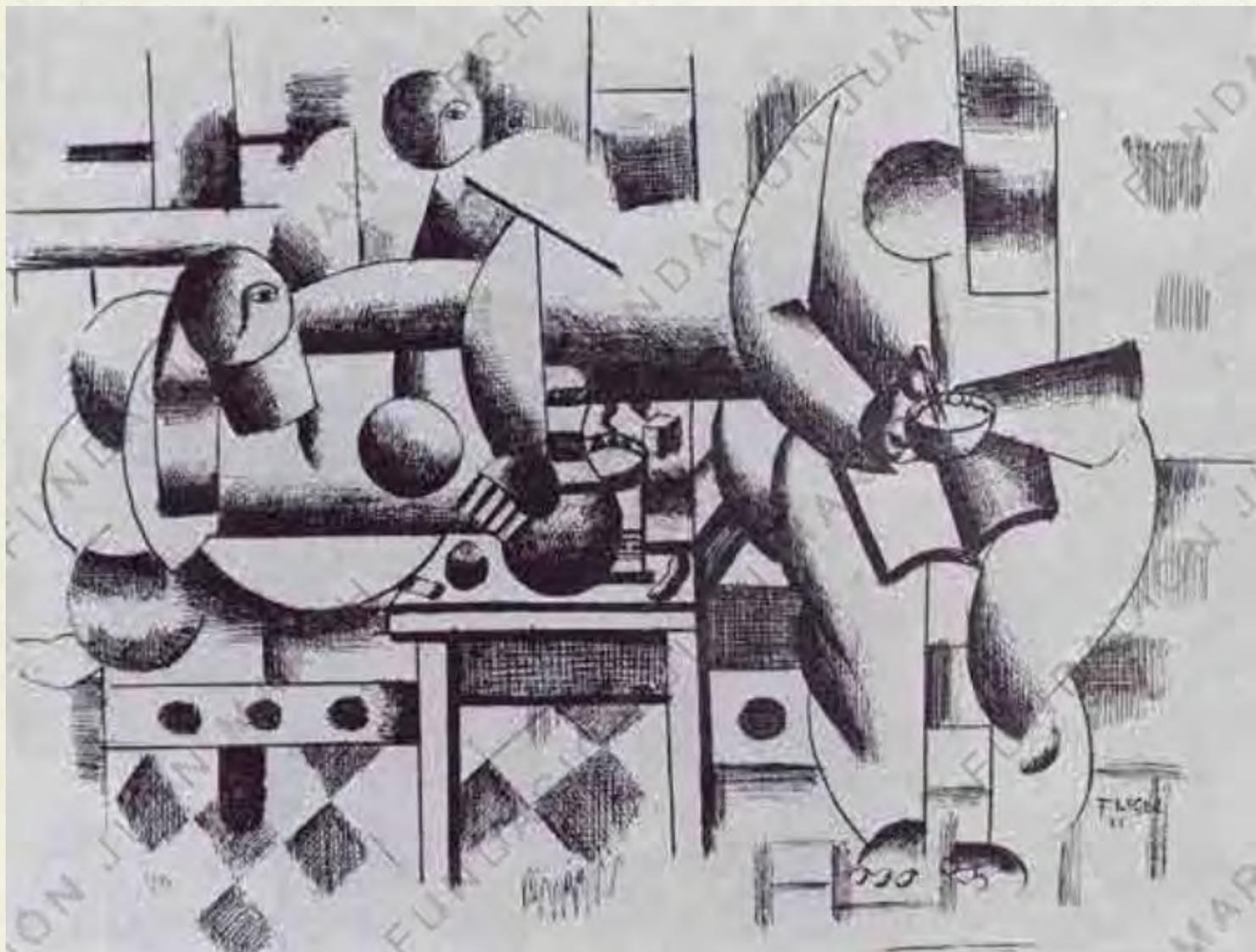
el nuevo grabado europeo

tercera carpeta: artistas alemanes

publicada y realizada por la staatliches
bauhaus de weimar,

verlag müller & co., potsdam, 1922

110 ejemplares, 14 planchas





5



6

el grabado en la bauhaus

el nuevo grabado europeo cuarta carpeta: artistas italianos y rusos

publicada y realizada por la staatliches
bauhaus de weimar,
verlag müller & co., potsdam, 1924
110 ejemplares, 11 planchas

6 alexander archipenko
dos desnudos femeninos
litografía, 37 x 28,5 cm

7 marc chagall

paseo

aguafuerte, 18 x 14 cm

8 wassily kandinsky
composición

litografía en color, 27,5 x 24 cm

9 michail larionow

composición

litografía en color, 44 x 29 cm

el nuevo grabado europeo

quinta carpeta: artistas alemanes

publicada y realizada por la staatliches
bauhaus de weimar,
verlag müller & co., potsdam, 1923
110 ejemplares, 13 planchas

carpeta de los maestros

de la staatliches bauhaus, 1923

bauhaus-verlag gmbh, múnich-weimar, 1923
100 ejemplares, 8 planchas

oskar schlemmer:

«juego con cabezas», 1923

editado por el autor, 1923

50 ejemplares, 6 planchas y portada

gerhard marcks «la canción de wieland de los viejos edda»

bauhaus-verlag gmbh, múnich-weimar, 1923
110 ejemplares, 10 planchas,
4 páginas de texto

lyonel feininger: «doce xilografías»

publicadas y realizadas por la staatliches
bauhaus de weimar

50 ejemplares, 13 planchas

y portada

10 lyonel feininger

sin título

xilografía, 9 x 11,5 cm

wassily kandinsky:

«pequeños mundos», 1922

propyläen-verlag, berlin, 1922

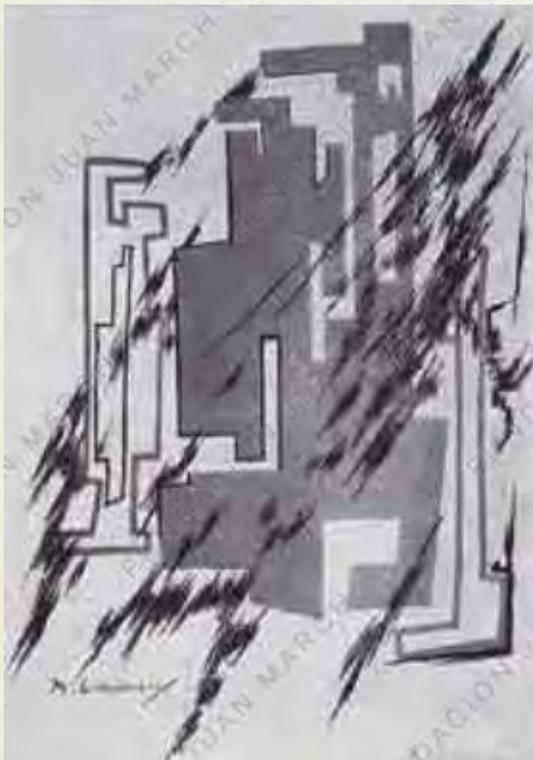
230 ejemplares, 12 planchas y portada



7



8



9



10

apéndice

página	239	bibliografía, general
	240	biografías
	245	nómina de los estudiantes de la bauhaus

bibliografía general

(cronológico hasta 1969)

- der streit um das staatliche bauhaus. mecanografiado. 1920
- weimar und das staatliche bauhaus. editado por el dr. emil herfurth, weimar, 1920
- v. huszar: das staatliche bauhaus in weimar. en « de stijl », año V, n° 9, 1922
- georg muche: das einfamilienhaus des staatlichen bauhauses. en « velhagen und klasings monatshefte », año XXXVIII, n° 9, 1924
- arno müller: das staatliche bauhaus weimar und sein leiter (el llamado « folleto amarillo »), weimar, abril 1924
- número especial sobre la bauhaus, de la revista « vivos voco », ediciones de la werkgemeinschaft, leipzig, vol. 4, n° 1, leipzig, 1924
- august emge: die idee des bauhauses, kunst und wirklichkeit, pan-verlag, berlin 1924
- karl rössger: das bauhaus, en « neue bahnen », año XXXVI, n° 2, febrero, 1925
- laszlo moholy-nagy: das bauhaus in dessau, en « qualität », año IV, n° 2, febrero, 1925
- laszlo moholy-nagy: das bauhaus in dessau, en « qualität », año IV, n° 5/6, 1925
- bauhaus. número especial de la revista « offset », n° 7, leipzig, 1926
- josef popp: das dessauer bauhaus, en « kunstwart », año XL, n° 4, editorial hermann rinn, münchen, 1926/27
- will grohmann: das bauhaus, en « das kunstblatt », año XI, 1927
- will grohmann: das bauhaus, en « werk », año XV, 1928
- fannina halle: dessau, burgkühner allee 6—7 (kandinsky und klee), en « das kunstblatt », año XIII, 1929
- catálogo de exposición « bauhaus dessau », kunsthalle, basilea, 1929
- catálogo de exposición « das bauhaus dessau », gewerbemuseum, basilea, 1929
- m. d. löwenstein: germany's bauhaus experiment, en « architecture », año LX, julio, 1929, págs. 1—6
- johannes itten: pädagogische fragmente einer formlehre, aus dem unterricht der itten-schule, en « die form ». año V, n° 615, marzo, 1930
- catálogo de la exposición organizada por la deutsche werkbund, en la société des artistes décorateurs, grand palais, paris, mayo-junio 1930 (realización del catálogo, herbert bayer)
- will grohmann: une école d'art moderne: le bauhaus de dessau, académie d'une plastique nouvelle, en « cahiers d'art ». año V, 1930
- catálogo de la exposición itinerante « bauhaus », kunstgewerbemuseum, zürich, 1930
- número especial dedicado a la bauhaus por la revista « red ». año III, n° 5, praga, 1930
- e. suschitzky: university of commercial art, en « commercial art and industry », año X, 1931
- wilhelm lotz: das ende des bauhauses in dessau, en « die form », año VII, n° 9, 1932
- bauhaus exhibition, museum of modern art bulletin, vol. 6, nueva york, 1938
- herbert bayer, walter e ise gropius: bauhaus 1919—1928. museum of modern art, nueva york, 1938, II edición, boston, 1952; edición alemana, gerd hatje, stuttgart 1955; III edición inglesa, 1959; segunda edición alemana, 1968
- f. levy: bauhaus and design 1919—1938, en « architectural record », año LXXXV, enero, 1939, pág. 71
- helmut von erffa: the bauhaus before 1922, en « college art journal », noviembre 1943
- bruno adler: the bauhaus, en « listener », 24 marzo 1949
- j. l. martin: the bauhaus and its influence, en « listener », 31 marzo 1949
- f. m. logan: kindergarten and bauhaus, en « college art journal », año X, 1950, págs. 36—43. respuesta de s. moholy-nagy, año X, págs. 270—272
- catálogo de exposición « die maler am bauhaus ». texto de ludwig grote, münchen, 1950
- catálogo de exposición « 22 berliner bauhäusler stellen aus ». berlin, 1950
- giulio carlo argan: walter gropius e la bauhaus. einaudi, turín, 1951; edición alemana, rowohlt, rde 149, reinbeck, 1962
- iwao y muchiko yamawaki: bauhaus und bauhäusler. shoko kushra (1951)
- john a. thwaites: bauhaus painters and the new styl epoch, en « quaterly » año XIV, 1951, págs. 19—32
- max bill: the bauhaus-idea, en « the architects yearbook », núm. 5, 1953, págs. 29—32
- emiel bergen: 3 × bauhaus, en « de nevelvlek », 1956
- lothar schreyer: erinnerungen an sturm und bauhaus. langens-müller, münchen, 1956
- will grohmann: bauhaus, en « l'œil », n° 28, paris, abril 1957
- heinz peters: die bauhaus-mappen « neue europäische grafik 1921—1923 ». czwiklitzer, colonia, 1957
- maurice goldring: the bauhaus — 30 years after, en « 3 architectural design », vol. 28, 1958
- sibyl moholy-nagy: bauhaus and modern typography, en « print », año XIV, 1960, págs. 45—48
- ludwig grote: zum gestaltwandel des bauhauses, en « die kunst », 1961
- wolf von eckardt: the bauhaus, en « horizon, a magazine of the arts », vol. 4 n° 2, noviembre 1961, págs. 58—77
- catálogo de exposición « the bauhaus, aspects and influence », gallery a, melbourne, 1961
- catálogo de la exposición itinerante « bauhaus », kunsthalle darmstadt, 1961; en inglés, en español y en francés
- georg muche: blickpunkt sturm, dada, bauhaus, gegenwart. editorial langens-müller, münchen, 1961
- catálogo de la exposición « painters of the bauhaus », marlborough fine art ltd., londres, 1962
- rados marta: a bauhaus és mûhelyel, epitéis, es közlekedéstudományi közlemenyek, 1962
- norbert lynton: the bauhaus in perspective, en « impulse », n° 21, 1962
- siegfried giedion: das bauhaus und seine zeit, en « bau und werk », año XV, 1962, págs. 59—60
- howard dearstyne: bauhaus revisited, en « journal of american institute of architects », año XXXVIII, 1962, págs. 79—82. respuesta de w. gropius, año XXXIX, 1963, págs. 120—122
- hin bredendieck: the legend of the bauhaus, en « art journal », año XXII, 1962, págs. 15—21
- hans m. wingler: das bauhaus 1919—1933. editorial rasch, bramsche, 1962; segunda edición revisada y aumentada, 1968; edición inglesa, m.i.t. press, mass., 1968
- bruno adler: das weimarer bauhaus. bauhaus-archiv, darmstadt, 1963
- catálogo de la exposición « bauhaus — idee — form — zweck — zeit », göppinger galerie, frankfurt, 1964
- eckard neumann: typografie, grafik und werbung am bauhaus, en « neue grafik », n° 17/18, 1965
- radislav matustik: bauhaus, vydavat. slovensk. fondu výtvarnych umeni, 1965
- hans m. wingler: die mappenwerke, en « neue europäische grafik », kupferberg-verlag, maguncia, berlin 1965
- eberhard roters: maler am bauhaus, en la serie « die kunst unserer zeit », vol. 18, editorial rembrandt, berlin, 1965
- ned a. bowman: bauhaus influences on an evolving theatre architecture, some development stages, en « theatre survey », vol. 6, n° 2, 1965
- lothar lang: das bauhaus 1919—1933, idee und wirklichkeit. zentralinstitut für formgestaltung, berlin, 1965

hans m. wingler: origine et histoire du bauhaus, en « cahiers renaud-barrault », febrero 1966

walther scheidig: bauhaus weimar 1919–1924, werkstatarbeiten. múnich, 1966; edición inglesa, londres, 1966

diether schmidt: bauhaus weimar 1919–1925, dessau 1925–1932, berlín 1932–1933. veb verlag der kunst, dresde, 1966

catálogo de la exposición « les années 25, arts décós, bauhaus, stijl, esprit nouveau ». musée des arts décoratifs, parís, 1966

catálogo de la exposición « bauhaus — a teaching idea ». carpenter centre for the visual arts, harvard university, 1967

catálogo de la exposición « bauhaus », staatl. galerie schloss georgium, dessau, 1967

gillian naylor: bauhaus. studio vista, londres, 1968

cuaderno especial « la bauhaus », n.º 91/92, cirnaise, año XVI, abril-mayo 1969

carpetas con las principales críticas publicadas con motivo de la exposición « 50 Jahre Bauhaus » en stuttgart, londres, amsterdam, 1968

parís, chicago, toronto, 1969

pasadena, buenos aires, 1970

tokio, 1971 (edición limitada)

« bauhaus » editorial institut für auslandsbeziehungen, stuttgart, 1974

edición en portugués, 1974

edición inglesa, 1974

edición en español, 1976

biografías

josef albers

1888, nace en bottrop, westfalia

1913–1920, estudios en la kunstschnule de berlín, en la folkwang-schnule de essen, en la kunstakademie de múnich

1920–1933, en la bauhaus; primero, como alumno; a partir de 1923, director del taller de vidrio y encargado del curso preliminar; trabaja también en proyectos de mobiliario; maestro, desde 1925; director del curso preliminar, en su totalidad a partir de 1928; luego, director del taller de mobiliario; papeles pintados, dibujo, tipografía

1933–1949, profesor en el black mountain college, carolina del norte; conferencias, seminarios, semestres y cursos de verano en la universidad de harvard, cambridge, mass.

1949–1950, profesor invitado en la cincinnati art academy, en la universidad de yale, en el pratt institute de brooklyn, en el curso de verano de harvard

1950–1960, profesor en la universidad de yale, new haven, conn., director de la sección de pintura, escultura, dibujo aplicado; cursos como profesor invitado, en méxico, cuba, chile, Perú, hawaii, japon, y en la hochschule für gestaltung, ulm

reside en new haven, conn.

alfred arndt

1898, nace en elbing

1921–1927 (con algunas interrupciones), alumno en la bauhaus, pintura mural, arquitectura

1927–1929, arquitecto de dedicación libre en probstzella, turingia, ejecuta diversos encargos

1929–1932, maestro en la bauhaus; dirige hasta 1931 la sección de arquitectura interior, y en particular el taller de mobiliario, así como, temporalmente, el taller de pintura mural. por último, enseña construcción de interiores, diseño y perspectiva

1933, probstzella, se le prohíbe construir; se ocupa en trabajos de publicidad

1945–1948, arquitecto consejero de obras públicas en jena

1948, se traslada a darmstadt; arquitecto y pintor de dedicación libre

herbert bayer

1900, nace en haag, austria

primeros estudios, en linz

1917–1919, servicio militar

1919, linz, aprendizaje en el taller de oficios artísticos schmidthammer

1920, darmstadt, trabaja con el arquitecto emanuel margold

1921–1923, alumno en la bauhaus; pintura mural, trabajos tipográficos

1923–1924, italia, pintor en berchtesgaden

1925–1928, maestro en la bauhaus; tipografía y publicidad

1928–1938, berlín, trabaja como dibujante de publicidad, tipógrafo, creador de exposiciones, pintor, fotógrafo; 1923–1930, director artístico de la revista « vogue », director de la agencia de publicidad « dorland »

1938–1946, nueva york, asesor artístico de la agencia de publicidad j. walter thompson, director artístico de « dorland international »; trabaja como dibujante de publicidad, creador de exposiciones y pintor

desde 1946, en aspen, colorado; decoración, arquitectura, pintura; asesor de « aspen development », director artístico de « container corporation of america »

1965, asesor artístico de « atlantic richfield company »

reside en aspen, colorado

anton brenner

1896, nace en viena

1915–1920, servicio militar y cautividad

1920–1925, estudios de arquitectura en la kunstgewerbeschule, viena

1925–1926, estudios en la akademie der bildenden künste, viena; recibe el primer encargo de arquitectura

1926–1928, empleado en la sección municipal de la construcción, frankfurt/main; luego, arquitecto de dedicación libre en viena

1929, es nombrado profesor de la bauhaus desde 1930, arquitecto en viena

1938–1945, empleado en el cuartel general de la región aérea de viena; después de la guerra, encargos para la embajada británica

1951–1953, profesor de arquitectura y de urbanismo en la escuela superior técnica de kharagpur, india

desde 1953, arquitecto en viena

1957, muere en viena

marcel breuer

1902, nace en pécs, hungría

1920–1928, alumno en la bauhaus; en especial, taller de ebanistería; desde 1921, director de ese taller;

desde 1925, maestro; realiza las primeras sillas de tubos de acero, proyectos arquitectónicos, amueblamiento del edificio de la bauhaus, de la casa piscator en berlin, etc.

1928—1935, amueblamiento de casas y exposiciones; viajes por españa, norte de africa, grecia, suiza, italia y paises balcánicos
 1935—1937, arquitecto en londres; colaboración con f.r.s.yorke
 1937—1946, profesor de arquitectura en la universidad de harvard, cambridge, mass.; hasta 1941, colaboración con walter gropius
 1946, traslada su estudio a nueva york
 1956, fundación de «marcel breuer and associates architects» con herbert bechhard, robert g.gatje y hamilton p.smith, y de una oficina en paris: «marcel breuer, architecte»
 reside en nueva york

lyonel feininger

1871, nace en nueva york
 1887, se instala en hamburgo, donde sigue cursos en la kunstgewerbeschule
 desde 1890, ilustraciones y dibujos humorísticos en la prensa
 1906, va a weimar, donde instala taller; viaje a paris
 1913, en berlin y weimar
 1919—1932, maestro en la bauhaus; xilografía para el manifiesto de la bauhaus; maestro del taller de grabado y afines
 desde 1925, maestro sin cátedra; veranea casi siempre en deep, pomerania
 1933—1936, en berlin y deep
 1936, regresa a norteamérica; curso de verano en el mills college, oakland, california
 desde 1939, en nueva york
 1945, curso de verano en el black mountain college, carolina del norte
 1955, vicepresidente honorario de la «federation of american painters and sculptors»
 1956, muere en nueva york

walter gropius

1883, nace en berlin
 1903, estudios de arquitectura en münchen
 1905—1907, estudios de arquitectura en berlin
 1907—1910, asistente en la oficina-estudio de peter behrens, berlin

1910—1914, estudio propio en berlin, desde 1911 con adolf meyer
 1914—1918, servicio militar
 1919, es nombrado director de la großherzogliche sächsische kunstgewerbeschule y de la großherzogliche sächsische hochschule für bildende kunst, weimar
 1919—1928, director de la bauhaus estatal de weimar (desde 1926, escuela superior de configuración, en dessau); dirige la enseñanza sobre mobiliario; temporalmente, la de arquitectura
 1928—1934, estudio propio en berlin, arquitectura y creación de exposiciones
 1934—1937, en inglaterra, colaboración con maxwell fry
 1937—1952, profesor de arquitectura en la graduate school of design, harvard university, cambridge, mass.
 1938—1942, colaboración con marcel breuer
 1946, fundación de la oficina-estudio de arquitectura «the architects collaborative»
 1969, muere en boston, usa

edvard heiberg

1897, nace en oslo
 desde 1916, estudios de arquitectura en la academia de copenhagen
 1922—1924, estudia en paris
 1930, es nombrado maestro en la bauhaus; va a moscú con hannes meyer
 1934—1941, miembro de «arquitectos cooperadores»
 desde 1945, arquitecto de dedicación libre en copenhagen; director del comité de la vivienda de la unión nacional danesa de arquitectos; miembro del comité del módulo del instituto estatal de investigaciones de arquitectura
 1958, muere en copenhagen

ludwig hilberseimer

1885, nace en karlsruhe
 estudios en la technische hochschule, karlsruhe
 desde 1910, arquitecto de dedicación libre en berlin
 1916—1918, colaborador y director de un estudio-oficina para la planificación de un centro de estudios y experiencias de aeronáutica
 1919, miembro del «grupo de noviembre», primeros trabajos de urbanismo, proyectos de arquitectura en berlin
 1927, casa en la colonia weissenhof, stuttgart

1928—1932, profesor en la bauhaus; primero, director de la enseñanza de arquitectura y de proyectos; luego, director del seminario de vivienda y urbanismo
 1931, miembro directivo de la deutscher werkbund
 1938—1955, profesor de planificación urbana y regional en el illinois institute of technology, chicago; trabajos urbanísticos, proyectos para chicago, detroit, seattle
 desde 1955, director del recién fundado department of city and regional planning en el illinois institute
 1963, miembro extraordinario de la akademie der künste, berlin
 1967, muere en chicago

ludwig hirschfeld-mack

1893, nace en frankfurt del main
 servicio militar
 1919, estudios con adolf hölzel en la academia de stuttgart
 1920—1925, estudiante en la bauhaus, colaborador en la impresión de grabado
 1922—1923, creación de los juegos de luces por reflejo.
 1924, juego de luces y color
 1926—1927, director del curso preliminar en la bauhochschule, weimar
 1927—1935, ejerce la enseñanza en wickersdorf (cerca de saalfeld), frankfurt del oder, kiel y berlin
 1938—1940, enseña en inglaterra
 desde 1940, educador de arte en australia, especialmente cursos de materiales; residencia en ferny creek, victoria
 1965, muere en sidney

johannes itten

1888, nace en thun, suiza
 1913—1916, estudios en la academia de stuttgart con adolf hölzel
 1916, inicia su actividad docente en viena; primera exposición en el «sturm», berlin
 1919, adolf loos organiza una exposición en viena; alma mahler le relaciona con gropius
 1919—1923, maestro en la bauhaus, director del «vorkurs» y de varios talleres
 1923—1926, en herrliberg, suiza
 1926—1934, escuela de arte propia en berlin
 1932—1938, dirige la staatliche flächenkunstschule de krefeld

1938, emigra a amsterdam. proyecta un velum para el stedelijk museum
 1938—1954, direktor de la kunstgewerbeschule y del kunstgewerbemuseum, de la textilfachsule y del museum rietberg, zúrich
 desde 1954, pintor en zúrich
 1967, muere en dicha ciudad

wassily kandinsky

1866, nace en moscú
 1886—1892, estudios de derecho
 1896, se traslada a múnich; comienza los estudios de arte
 1900, discípulo de franz von stuck en la academia de múnich
 1902, enseña en la « phalanx-schule », múnich
 1909, en murnau; fundación de la « neue künstlervereinigung »
 1911, fundación del « blaue reiter » con franz marc
 1914, regresa a rusia
 1918, profesor en los talleres estatales de arte, en moscú
 1919, funda el museo de cultura pictórica
 1920, profesor en la universidad de moscú
 1922—1933, maestro en la bauhaus; dirige la pintura mural, clase de pintura, enseñanza obligatoria para el primer semestre
 1933, se traslada a parís
 1937, sufre la difamación de artista « degenerado »
 1944, muere en neuilly sur seine

paul klee

1879, nace en münchenbuchsee, cerca de berna
 1898—1900, estudios en la academia de múnich con franz von stuck
 1901—1902, viajes a italia
 1902—1906, en berna; viajes a parís y berlín
 1906—1920, en múnich
 1911, primera exposición individual; miembro del « blaue reiter »; amistad con macke y kandinsky
 1912, viaje a parís, conoce a delaunay
 1913, exposición en el « sturm », berlín
 1914, viaje a túnex con macke y moillet
 1915—1918, en suiza; desde 1916, servicio militar
 1920—1931, maestro en la bauhaus, director del taller de vidrio, curso de tejido, clase de pintura, y enseñanza obligatoria para el segundo semestre

1931—1933, profesor en la academia de dusseldorf; destituido por los nacionalsocialistas, emigra a berna
 1940, muere en muralto, locarno

gerhard marcks

1889, nace en berlín
 1907, estudios de pintura con richard scheibe en berlín
 1914, trabaja con scheibe para la exposición de la werkbund, colonia, por encargo de gropius
 1914—1918, servicio militar
 1919, profesor en la kunstgewerbeschule de berlín
 1919—1925, maestro en la bauhaus, dirección del taller de cerámica de dornburg
 1925—1933, profesor de cerámica, y luego director de la kunstgewerbeschule burg giebichenstein, cerca de halle
 1933, después de su destitución por los nacionalsocialistas, reside en niehagen
 1937, regresa a berlín, al taller de ludwig kaspar; se construye una casa-taller propia, que resulta destruída en 1943
 1946, profesor en la landeskunstschule de hamburgo
 desde 1950, en colonia

adolf meyer

1881, nace en mechernich, eifel
 estudios en la kunstgewerbeschule de dusseldorf
 1907—1908, empleado en el estudio-oficina de arquitectura de peter behrens en berlín, con gropius y mies van der rohe
 1909—1910, en la oficina de bruno paul, berlín
 1911—1914, un año después de la fundación de la oficina de arquitecto de walter gropius, meyer es ya su colaborador más íntimo
 1919—1925, en el estudio de gropius en weimar; lecciones y ejercicios en la bauhaus como profesor adjunto
 desde 1925, dirige la asesoría municipal de construcciones y enseña superestructura en la kunstschule de frankfurt del main
 1929, muere ahogado cerca de baltram

hannes meyer

1889, nace en basilea
 1904—1907, aprendizaje de albañilería y cantería, asiste a la escuela de oficios

1909, berlín cursos de urbanismo
 1912—1913, viaje a inglaterra, estudio de las ciudades jardín
 1917—1918, trabaja en los servicios sociales de la empresa krupp en essen; después, en suiza
 1923—1927, viajes por europa, realización de la « vitrina co-op », y del « teatro co-op »
 1927, es nombrado maestro de arquitectura en la bauhaus
 1928—1930, director de la bauhaus; transformación del plan de estudios, introducción de ciencias naturales y materias técnicas, así como clases de urbanismo
 1930—1936, urbanista en rusia, arquitecto jefe de la agrupación de escuelas superiores y técnicas para la construcción (giprovpus), asesor en el instituto de urbanística (gripogor), docente en la escuela superior de arquitectura (vasi)
 1936—1938, en suiza
 1938—1949, en méxico; 1939/40 director del recién fundado instituto de urbanismo, y planificación del instituto politécnico; luego, colaborador en la comisión planificadora de viviendas, clínicas y escuelas desde 1949, en tesino
 1954, muere en crocifisso di savosa, suiza

ludwig mies van der rohe

1886, nace en aquisgrán
 1902, dibujante proyectista en oficinas de arquitectura de aquisgrán
 1905, en el estudio-oficina de bruno paul, berlín
 1907, recibe su primer encargo directo
 1908—1911, dibujante en el estudio de peter behrens, berlín; conoce a walter gropius
 1912—1914, ejerce como arquitecto libre en berlín
 1914—1918, servicio militar
 1919—1938, dirige estudio propio en berlín
 1929—1932, primer vicepresidente de la deutscher werkbund
 1927, dirige la exposición de la werkbund en stuttgart
 1929, construye el pabellón alemán en la exposición mundial de barcelona
 1930—1933, director de la bauhaus en dessau; enseñanza de arquitectura, fusión del plan de estudios en cuatro secciones: arquitectura y decoración, tejido, fotografía y publicidad

1938, emigra a los estados unidos; nombramiento de arquitecto-director del armour institute (luego illinois institute of technology), chicago, y arquitecto libre desde 1958, estudio propio en chicago
1969, muere en chicago

laszlo moholy-nagy

1895, nace en borsod, húngria
estudios de derecho en budapest. primeros cuadros
1915–1919, servicio militar
1920–1923, en berlin, pintor y escritor; colabora en las revistas «ma», «de stijl», «cahiers d'art», etc.
1923–1928, maestro en la bauhaus, director del curso preliminar y del taller de metal
1928, berlin; estudios sobre la luz y el color en pintura, fotografía, cine, trabajos tipográficos, realizaciones escénicas para la ópera del estado y el teatro de piscator
1935–1937, en londres
1937, co-fundador y director de la new bauhaus (desde 1939 institute of design), chicago
1946, muere en chicago

georg muche

1895, nace en quercfurt
1913–1915, estudios de pintura en múnich y berlin
1916–1919, exposiciones en el «sturm»; enseña en la kunstschnule del mismo, en berlin
1919–1927, maestro en la bauhaus, director de tejido; 1923, dirige la comisión encargada de organizar la primera exposición de la bauhaus; 1924, viaje de estudios a los estados unidos, proyectos de rascacielos; 1926, edificación de la casa experimental y de una vivienda de acero prefabricada
1927–1931, enseña en la escuela de arte de itten, berlin
1931–1933, profesor en la academia de breslau
1933–1938, en berlin; estudios de la técnica de la pintura al fresco
1939–1958, dirige el curso superior de arte textil en la escuela de ingenieros textiles de krefeld
1960, se traslada a lindau, lago de constanza
1963, invitado de honor en la villa massimo, roma
reside en lindau

walter peterhans

1897, nace en frankfurt del main
1920–1921, después del servicio militar, estudios en la technische hochschule, múnich
1921–1923, estudios de matemáticas, filosofía e historia del arte en la universidad de gotinga
1925–1926, estudios de reproducción fotográfica y de grabado en la akademie für grafische künste und buchgewerbe, leipzig; maestro de fotografía
1929–1933, maestro en la bauhaus, director de la recién creada sección de fotografía
1934–1935, en berlin, colaborador en la reimann-häring-schnule; dedicación libre
1939–1960, profesor en el illinois institute of technology, chicago, visual training, análisis e historia del arte
1953, docente invitado en la hochschule für gestaltung, ulm; dirige el primer curso básico
1959–1960, docente invitado en los estados unidos y en la hochschule für bildende künste, hamburgo
1960, muere en stetten, cerca de stuttgart

lily reich

1885, nace en berlin
1908, viena, colabora en los wiener werkstätten, trabaja con else oppler
1924–1926, en la administración de la feria de frankfurt del main; interviene en favor del nombramiento de mies van der rohe desde 1927, colabora con mies van der rohe; rejilla para las sillas de la colonia weissenhof, construcción de varios edificios vivienda
1931, con mies van der rohe, dirige la exposición de arquitectura de berlin; creación de exposiciones, y una vivienda
1932–1933, enseña en la bauhaus; directora de tejido
1946, proyectos de lámparas de neón para siemens
1947, muere en berlin

hinnerk scheper

1897, nace en badbergen, cerca de osna-brück
formación artesana en pintura mural, kunstgewerbeschule y academia de dusseldorf, kunstgewerbeschule de bremen
1919–1922, alumno en la bauhaus; pasa el examen para maestro artesano

1922–1925, actividades artísticas
1925–1933, maestro en la bauhaus, director del taller de pintura mural; 1920–1930, excedencia temporal al ser llamado a moscú por el consejo de economía política de la u.r.s.s. para dirigir el centro asesor, de nueva creación, de configuración cromática arquitectónica; 1931, enseña en la bauhaus hasta su disolución
1933–1945, dedicación libre; encargos particulares de conservación de monumentos
1945, conservador artístico en berlin y asesor sobre el color en la arquitectura; enseña en la technische universität de berlin
1953, conservador regional, berlin, y director de servicio en el gobierno
1957, muere en berlin

oskar schlemmer

1888, nace en stuttgart
1903–1905, aprendizaje en un taller de incrustación artística
1905–1909, estudios en la academia de stuttgart; amistad con otto meyer-amden y willy baumeister
1910–1912, berlin
1912–1914, alumno del curso superior, con adolf hólzel, en la academia de stuttgart; después del servicio militar, vuelve a dicha academia hasta 1920
1920–1929, maestro en la bauhaus; director del taller de cantería, y temporalmente del de metal y, en dessau, del de arte escénico; 1922, estreno del «ballet triádico» en stuttgart; 1923, pinturas murales en el edificio de talleres en weimar; enseñanza sobre «el hombre»
1928–1930, pinturas murales para el folkwang-museum, essen
1929–1932, profesor en la akademie für kunst und kunstgewerbe, breslau
1932–1933, profesor en las vereinigten staatschnulen für kunst, berlin; curso sobre «perspectivas»
1933, es despedido por cultivador del arte «degenerado»; se traslada a eichberg y luego a sehringen, baden
desde 1940, trabaja para la fábrica de lacas kurt herberts, wuppertal
1943, muere en baden-baden

joost schmidt

1893, nace en wunstdorf, hannover
1910–1914, estudios en la academia de weimar, alumno del curso superior

1914–1919, servicio militar y cautiverio
 1919–1932, primero, alumno en la bauhaus (escultura, tipografía); desde 1925, maestro en la bauhaus, director del taller de escultura, enseñanza de escritura; luego, director de la clase de dibujo aplicado (publicidad)
 desde 1933, con hugo häring, en la reimannschule, berlín; trabaja en una « historia de la perspectiva »
 1945, profesor en la hochschule für bildende künste, berlín
 1948, muere en núremberg

lothar schreyer

1886, nace en blasewitz, cerca de dresde
 estudios de historia del arte y de derecho en heidelberg, berlín y leipzig
 1910, doctor en derecho, leipzig
 1911–1918, jefe artístico y asistente de dirección de escena en el deutsches schauspielhaus de hamburgo
 1916–1928, jefe de redacción de la revista « der sturm »
 1919, fundador de la « sturmbühne », berlín y de la « kampfbühne », hamburgo
 1921–1923, maestro en la bauhaus, director de la clase de escena
 1924–1927, profesor y director de la escuela de arte « der weg », berlín y dresde
 1928–1931, primer lector y director de la editora hanseatische verlagsanstalt, hamburgo
 1933, se convierte al catolicismo; escritor y pintor en hamburgo
 1966, muere en hamburgo

gunta stadler-stölzl

1897, nace en múnich
 1914–1916, estudios en la kunstgewerbeschule, múnich
 1916–1918, enfermera de la cruz roja
 1919–1931, primero, alumna en la bauhaus, participa en la creación de la sección de tejido, como taller de enseñanza; durante unos meses asiste a la escuela técnica de tinte y escuela técnica textil de krefeld; desde 1926, enseña en el taller de tejido; reorganización de las instalaciones técnicas; desde 1927, maestra en la bauhaus; dirige el taller de producción y enseñanza
 desde 1931, al frente de su propio taller textil en zúrich; colaboración con empresas y arquitectos
 reside en zúrich

mart stam

1899, nace en purmerend, holanda
 colaborador en oficinas de arquitectos en rotterdam
 1925–1927, en la oficina de brinkmann y van der vlugt en rotterdam
 1928–1929, en frankfurt; docente invitado en la bauhaus (lecciones sobre teoría elemental de la construcción y sobre urbanismo)
 1929–1935, en rusia
 1935–1948, arquitecto en amsterdam; desde 1939, director del instituto de enseñanza de industrias artísticas
 1948, director de la akademie der bildenden künste, dresde
 1950–1953, director de la kunsthochschule, berlín weissensee
 1953, regresa a amsterdam

hans wittwer

1894, nace en basilea
 1927, es nombrado para enseñar en la bauhaus; a partir de 1928, lecciones sobre arquitectura y acústica
 1929, director de la sección de arquitectura de la kunstgewerbeschule burg giebichenstein, halle, saale
 1929, construcción del aeropuerto de halle
 1934, vuelve a basilea
 1952, muere en basilea

nómina de los estudiantes

de la bauhaus,

1919—1933

(extraída del libro «the bauhaus»
de hans-maria wingler, M.I.T. press en
cambridge, mass., 1969)

no existe evidentemente una lista completa y oficial de los estudiantes de la bauhaus de weimar. las nóminas de los estudiantes eran compiladas y encuadradas en orden alfabético, habiendo llegado al archivo estatal de turingia (landeshauptarchiv) solamente una parte de las mismas. es por este motivo que la siguiente lista es incompleta hasta el cierre de la bauhaus de weimar. la nómina está compuesta en base a las fichas de weimar y por un registro de direcciones de la señora tut schlemmer que fuera comenzado después del año 1945, posteriormente corregido metodológicamente y ampliado por el bauhaus-archiv de berlín. el número de estudiantes de la bauhaus de weimar incluyendo a aquellos provenientes de la anterior escuela superior y granducal sajona de artes plásticas y a aquellos que dejaron los estudios después de un corto período por razones de incompatibilidad, puede ser estimado en la cifra de 600. además de este número debemos tener en cuenta 650 estudiantes más que ingresaran en dessau y berlín. los nombres y las fechas de inscripción en la bauhaus de éstos últimos son conocidos con exactitud gracias a los libros de matrículas que han sido conservados en su totalidad (ver la segunda sección). en pocos casos excepcionales y por diferentes razones algunos jóvenes participaron en los cursos de dessau sin estar inscriptos, formando parte, sin lugar a dudas, de la familia bauhaus. sus nombres, a pesar de no figurar en los libros de matrículas, han sido tenidos en consideración en la siguiente nómina. en general podemos afirmar que son muy pocos los estudiantes del período inicial de la bauhaus de los cuales no existan mas rastros. ha quedado establecido que el número total de los estudiantes de la bauhaus difícilmente excede el número de 1250. los nombres mencionados a continuación son aquéllos bajo los cuales los estudiantes eran conocidos en la bauhaus, los nombres adoptados posteriormente se encuentran entre corchetes.

abbeg, lies
ackermann, suse
agatz, august
agsten, walter
ahlfeld, fritz
ahmdelt, kurt
ahrens, elisabeth
aichinger, franz j.
albers, josef
alder, waldemar
allner, heinz walter
allwart, rudolf
andrée, werner
arend, herbert von
arndt, alfred
arnold, hans
arp, hans
aschauer, kurt
auboeck [auböck], karl
auerbach, johannes
bab, lieselotte
backjensen [?], alfred
baehr, hans ludwig [= armstrong, albe]
bago, max
bahelfer, mooses
ballmer, theo
balzer, gert
balzer, melanie
bampi, richard
banki, susanna
baranyai, mas
barthelmess, claus rudolf
bartoluzzi, alfredo
bartsch, karl
baschant, rudolf
basedow, heinz
basedow, johann bernhard
batz, eugen
bauer, karl (carl)
bauer, marius
baumann, fritz
baumann, leo
bayer, herbert
bayer, irene
bayer, max
bech, johanna
beck, ernst
becken, suse
becker, egon
becker, else
becker, gerhard
beckmann, hannes
beese [stam], lotte
bellmann, hans
berenbrok, otto
berger, otti
berger, rosa
bergner [meyer], helene [léna]
berkenkamp [scheper], lou
bernays, gertrud

berndt, max
berndt, wolfgang
bernestein, solomon
bernouilly, amy
bernstein, hans karl
bernstein, simon
berthold, johannes
bertolf, hans
bethmann, hans
beunomeum, josef
beuren, michael von
beust, hermann
beyer [volger], lis
bhilz, irene
biehl, karl
bienert, ise
bill, max
bischoff, clara
bittkow [köhler], margarete
blaneke, erna
bleek, hans werner
bloh, willy
blomeier, hermann
blüh, irene
blüthner
blumenthal, ernst
bock, alfred
böhm, alfred
boerl, else
böning, mila
bönisch, fritz
bogler, friedrich w.
bogler, theodor
bohien [?], elisabeth
bohutinsky, jaetav
bolek, else
bondi, johanna
bonert, arthur
boosten, louis
borchers, heinz
borchert, erich
borkowsky [stephan], dolly
bormann, heinrich
born, walter
borowsky, natan
bortnyik, sandor
bosshard, margrit
both, katt
brach, bernhard
brachmann, kätthe
bracht, ludwig
brandt, lotte
brandt, marianne
brasch, kätthe
brasche, eva
brauer, anneliese
braun, albert
braun, eduard
braun, lotte
braun, rudolf

- braun, samuel
 braune, ursula
 brauneck
 bredendieck, hinrich [hin]
 breithaupt, erika von
 bremer, gertrud
 Brendel, erich
 breuer, jupp
 breuer, marcel
 breuer, otto
 breusing, ima
 breustedt, hans-joachim
 brinkmann, walter
 brocksieper, heinrich
 brodowsky, theo
 brodtkorb, hermann espeler
 bronstein, max [= ardon, mordekai]
 brückner, heinrich
 bruhmann, otto
 bruynzeel, regine
 buchbinder, margarete
 buchmann, julius
 budkow, isaak
 bücking, klaus
 bücking, peter [peer]
 bugya, werner
 buntel, eduard
 bunzel, hermann
 burchard, eveline
 burckhardt, andreas
 burghardt
 burkhardt, hermann
 burri, werner
 burzi, ettore
 burzi-laurent, henriette
 buscher [siedhoff], alma
 buske, albert [walter?]
 busse, eva
 busse, heinrich
 cacinovic, ludwig
 callmann, georg
 capron, léon
 carl, alfred
 casparius, robert
 cernigoj, augusto
 chomton, werner
 christen, alessandro
 chrsine [?], max
 cieluszek, karl
 citroen, paul
 clasing, heinz
 clausing, hugo
 clemens, hermann roman
 cöster, otto
 cohn [kaiser], ruth
 cohns, g. b. adolf
 coja, gertrud
 collein, edmund
 collignon, margarete
 comeriner, erich
 conrad, günter
 consemüller, erich
 coppola, horacio
 coste, rudolf
 coster-henri, florence
 cramer, ilse
 cyrenius, maria
 dearstyne, howard b.
 debus, maximilian
 decker, martin
 deinhardt [schunke], lis
 deisseroth, elli
 dellit, rudolf
 despotopolous, jan
 determann, walter
 dicker [brandeis], friedl
 dieckmann, erich
 dieckmann, willi
 diederich, ursula
 diestelmann-marx, lizzi
 dietrich, else
 dietrich-wrede, tekla
 dinning, kurt
 dirks. f. w.
 döhler, erich
 dolecelowa, marie
 dollner, hugo
 domin, friedrich
 dreesen, walter rudolf
 drehmann
 drewes, werner
 driesch, johannes
 driesch-foucar, lydia
 droste
 düllberg [slutzky], hedwig
 düne, hans
 düring, frieda von
 duguid, john francis
 dutschke, fritz
 ebeling, siegfried
 ebert, willy [wils]
 ebhardt, ida
 ebner [müller], gerda
 eck, frieda
 eckel, otto
 egeler, ernst
 eggerts, alf
 ehrhardt, alfred
 ehrlich, franz
 eingueber, heinrich
 enderlin, max
 enders, lore
 engelien, egon
 engemann, alma else
 engemann, friedrich
 engemann, herbert
 erffa, helmut otto maximilian hartmann von
 erffa, wolfram von
 ernest, wolfgang von
 erps [breuer], marta
 errell, richard j.
 ertl, fritz
 etuchen, georg
 exner, harry
 exsternbrick, hellmut
 faust, hans
 fechner, werner
 fehling, ilse
 feibusch, hans
 feiningner, andreas
 feiningner, lukas [lux] theodor[e]
 feist, david
 feist, werner
 felgenträger, lothar
 fernbach [weiningner], eva
 feuerstein, erika
 fuess, gert
 fiek, walter [hans?]
 fischer, edward l.
 fischer, georg
 fischer, hermann
 fischer, josef
 fischer, lotte
 fischer, lucie
 fischli, hanns
 fissmer [fiszmer,] fritz
 flake, thomas
 fleck
 fleischmann [albers], anni
 fodor [mittag], ethel
 fohmann, friedrich
 forbat, fred
 forster, lucci
 frahm-hessler, franz
 franke [muche], elsa [el]
 franke, [thiemann], elsa
 franke, robert
 franke, walter
 frentzel, chanan
 fretzdorff, else
 fricke, hans
 friedländer [wildenhain], marguerite
 friedrich, dorle
 friedrich, karl
 frieling, alphons
 fritsch, herbert von = [halkett, georg rené]
 fritte, walter
 fritzsche, einh. [erich?]
 frnka, otokar
 fröhlich, paul
 frör, josef
 front, hermann bernhard?]
 fuchs, carl
 fuchs, hans ulrich
 funkat, walter
 funken, max
 fussmann, ladislaus [= foltyn, ladislav]
 galandi, emil
 gallinowski
 ganzer, hanni

gatermann, karl
 gautel, hermann
 gebhardt, ernst
 gebhardt, max
 gehrke, siegfried
 geigenmüller, katharina [margarete?]
 geisler, ilse
 genz, kurt
 gerber, anton
 gerhardt, johanna
 germain, jaques
 gergemann, luise
 geroc-tobler, maria
 gerson [collein], lotte
 giesenschlag, siegfried
 gilles, werner
 gillhausen, eduard
 glas, erich
 glaser, alice
 göhl, ernst
 görisch, bruno
 goerke, senta
 goldberg, bertrand
 golde [bahelfer], gitel
 goldmann, karel
 gorodiski [goro], fritz w.
 gottschalk, ernst
 grabe, klaus
 gräbner, ludwig
 graef, hedwig
 gräf, lili
 graeff, werner
 gramich, berta
 grau, alice
 grewenig, leo
 griessmann
 gross, georg [= ben david, shlomoh]
 gross, hans
 grossberg, karl
 grote, gertrud
 grote, thoma gräfin
 grune, richard
 grunert, charlotte
 grunicke, walter
 guaita, frau von
 Günther, albrecht
 Günther, herbert
 gürtler, egon
 gugg, marianne
 gulzow, ernst
 gunerick, wolfram
 guth
 gutzeit [röhl], alexandra
 haamann, hermann
 haamann, jupp
 haas, willy
 haase, gerhard
 haase, lawrence
 hackmack, erika
 häberer, paul

hägg, gertrud
 hälsig, lotte
 haffenrichter, hans
 hahlo, mlius raiko
 hajek, asta
 haken, toni von
 halil bey, seif naki
 hallbauer, christian
 hamann, willy
 hanke, margarete von
 hansen, sven
 hantschk [arndt], gertrud
 hardmeyer, anna
 harklang, walter
 harms, milon
 harms, paul
 hartmann, georg
 hartmann, rudolf
 hartogh, rudolf f.
 hartwig, emil bert
 harwig, arno
 hassenpflug, gustav
 hauck [winckelmayer], lilli
 haumeyer, margarethe
 haupt, karl hermann
 hausbrand, franz
 hauschild [cöster, peterhans], ellen
 hausenblas, Josef
 hausmann, maria
 hausmann, rudolf
 havemeyer, martha
 hecht, edgar
 heckendorff, kätthe
 heffels, franz
 hegel, ernst
 heide, helmut
 heimann [ehrman], marie helene [marli]
 heinze, fritz
 heitmeyer [nebel], hildegard
 heller, walther erich
 hellriegel, heinz
 helm, dörte
 hemberg, may
 hengstenberg, lydia
 henneberger, elisabeth
 hennig, albert
 hennings [schütt], annemarie
 henri, florence
 henschel, erich
 herbst, hans
 hergt, toni
 herold, gertrud
 herricht, walter
 herrlich, gertrud
 herrmann, karl
 hermann, w.
 herschenberg
 hertel, christof
 hertig, klaus
 herzfeld, anni

herzge, herbert gottfried
 herzger, walter
 hess, estella
 hess, wilhelm jacob
 heubner, albrecht
 heye, laurita
 heyerhoff, wilhelm [willy]
 heymann [ahlfeld], marianne
 heymann [marks], grete
 heyn, helene
 hildebrandt, wolfgang
 hilgers, robert
 hilker, reinhard
 hill, elsa hempel
 hill, leila
 hill, samuel theodore
 hirche, herbert
 hirsch, betty
 hirsch, hanna
 hirschel-protsch, günter
 hirschfeld-mack, ludwig
 hirz, friedrich wilhelm
 hoeschen
 hoffmann, else
 hoffmann [hoffmann-lederer], hanns
 hoffmann, herbert
 hoffmann, hubert
 hoffmann, irene
 hoffmann, käte
 hofmann, otto
 hofmann, walter
 hohn
 hollós [consemüller], ruth
 holthoff, erich
 holzhausen, walter
 hopf-kleinwork, else
 hoppe, anna
 horn, hilde
 horstmann, edgar
 horwitz, erik
 hotthoff, erich
 hotzen, otto
 hubbuck, hilde
 huber [keller], marti
 hübner, erich
 hübner, herbert
 hübner, werner
 hüffner, fritz christoph
 hürlimann
 hüsing, waldemar
 hütig, wolfgang
 hüttmann, egon
 hummel, walter
 imkamp, wilhelm
 isaacsohn [jackson], werner
 itting, gotthardt
 itting [gaebler], wera
 ivanovic, gertrud
 jacobs, ernst
 jäckel

jäger [kadow], elisabeth
 jaensch, wilhelm
 jahn, martin
 jaspers [schenk zu schweinsberg], martha
 jelimowskaja, lola
 jelinek, rudolf
 jörner, herbert
 johann, hugo
 josefek [henschel], ruth
 jucker, k. j.
 junge, walter
 jungmittag, willi
 jungnik [dostert], hedwig [jadwiga]
 kadow, gerhard
 kähler [neter], greten
 kahler, otto
 kahmke, albert
 kaiser, richard
 kallin [fischer], margit
 kaminski, walter
 kaminsky, lothar [?]
 kannier, walter
 kanow, ernst
 kárász, judit [indrit]
 katz, hilde
 kaufmann, erich
 keil, marianne
 keil, martha
 keler, peter
 keller, fritz
 keller, karl
 keller, theo
 keller-rueff, g.
 kempfer, paul
 kempin, wilhelm
 kerbe, arthur
 kerbs, liselotte
 kerkovius, ida
 kessinger [petitpierre], friedly [petra]
 kessler, hans
 kirschenbaum [kirszenbaum], jesekei
 klapper, sophie
 klawun [?], ulrich
 klee, felix paul
 klein, paul
 kleinwart, elsa
 klipphahn, karl
 klode, karl
 kloidt, erich
 klumpp, hermann
 knake, arnold
 knapp [strieff], elfriede
 knau, josef
 knaub, heiner
 knittmann, minna
 knoblauch, elfriede
 knoblauch, hans georg
 knorr, maria
 knott, elfriede
 koch, bruno

koch, fritz
 koch, heinrich
 koch, kurt
 köhler, hans
 köhler, otto [= balden, theo]
 kölling, hein
 köppe, walter
 körte, hugo
 köster, elsbeth
 kohler, fredonic
 kohler, reingard
 kohn, heinrich
 konnerth, hermann
 konnerth, lotte
 konrad, heinrich
 korner, sophie
 korsen, napoleon
 kosnick
 kostorz [?], eva
 kowarski, michael
 krämer
 krajewski, max
 kramer, ferdinand
 krantz, erich
 kranz, kurt
 krause, corona
 krause, erich
 krebs, grete
 kroenberg, ida
 kronberg [engelien], inka
 kroner, curt
 krückeberg, cäcilie
 krüger-back, lissy
 krum, rudolf
 kube, felix
 kubsch, hermann werner
 kühnert, kurt
 kümmel, willi
 kuhl, ruth
 kuhn, johannes
 kuhnke, erika
 kuhr, fritz
 kuhr [heubner], meta
 kujawa, ursula von
 kukowka, robert eduard
 laermann, josef
 lakeit
 lambau, karl
 lambert, margarethe
 landwehr, hans
 lang, lothar
 lange, horst
 lange, karl
 langenstrass, magda
 langewiesche, hanna
 lasnitzki, toni
 latzko, august
 lederer [hoffmann], mila
 lehnert, josef
 lehnert [weintraud], maria [may]

leirer, sepp
 leischner, margarete
 leiteritz, margaret
 le juge, eva von
 lenz, robert
 leppien, kurt [jean]
 leudesdorff-engstfeldt [ribbentrop], lore
 leuthold [rüegg], melanie
 levedag, fritz
 lewin, eva lilly
 lichtenthal, ernst
 liesche, elisabeth
 lille, ludwig
 lindemann, otto
 lindemann, paul
 linden, cornelis van der
 linden, johannes jacobus van der
 linder, paul
 lindig, otto
 lindner, k. emanuel
 lindstroem, sune
 linzen, heinrich
 linzen-gebhardt, hilde
 lion
 lipovec, alfred
 lippmann
 loebell, lilly
 loeben, inge von
 löber, wilhelm
 loew, heinz
 loewe, margot
 loewengard, kurt
 loja, g.
 loviscach, max
 lubbrich, hilde
 lütkemeyer, gustav
 ludwig, eduard
 ludwig, peter
 lutz, rudolf
 maas, lena
 maass, luise
 machnow, richard
 majowski, wilhelm
 malhald [?], susan
 mallö-christensen, hans
 maltan, josef
 manuckiam, myriam marie-luise
 marby, friedrich
 marc, maria
 marchand, maria
 marck, richard
 markiewitz
 markos-ney [leppien], susanne
 martin
 martin, jacques
 marwitz, rudi
 marx, erika
 marx [bijhouwer], gerda
 marx, karl
 marx, lippje

- mass, arnold fernand
 mass, lena
 mathiessen, walter
 matthiessen, dora
 matzenstein, ilse
 mayweg, erna
 mecklenburg, walter
 mehner, marlene
 meier-kreuzberg
 meier kreuzberg
 meisel, fritz
 meltzer, riccarda
 melze
 mende, erich
 mendel, resi
 menge, adolf
 mengel, günter
 mensch, rené
 mensching, herbert
 metzel [flocon], albert
 menzel, günter
 menzel, walter
 meppke, margarete
 mestetchkin, [miesteckin], samuel
 meussling, herbert
 meyer, grete
 meyer, kurt
 meyer, otto
 meyerholz, anna-luise
 meyer-thalhoff, margarete
 meyer-waldeck, wera
 milch, gertrud
 mill-decker, kitty van der
 minkwitz, ida von
 minn, burkhard
 mirkin, m.
 mitschke, rudi
 mittag, gerhard ernst
 mizutani, takehito
 mögelin, else
 mörchen, fritz
 möller, rolf
 mohl, d. von
 mohn, hedwig
 moholy-nagy, lucia
 moller, hans
 moller, julie
 molnár, farkas [wolfgang]
 monastirsky, ljuba
 morgenstern, milan
 moser, gerhard
 mrozek, erich
 mührer
 müllauer, ingeborg
 müller, elisabeth
 müller, erich.
 müller, hermann
 müller, marcella
 müller, margarete
 müller, maria
- müller, nikolaus
 müller, theo
 müller-jena, ilse
 münkwitz, ida von
 münz, rudolf
 münz, walter
 münzberg, albert
 muth, ida
 naepf, paul
 namer, henry
 nantke, kurt
 nauheim, heinz
 naumann, charlotte
 negenborn, hildegard
 nehrling, max
 neidenberger, georg
 nemecek, wladimir
 netzel, bernhard
 netzel, eugen
 neumann, ellen
 neumann, gertrud
 neumann, klaus
 neumann, wally
 neuner, hannes
 neuner, hein [henny]
 neustadt [greger], else
 neuuy, heinrich
 niemeyer, erna [= soupault, ré]
 nienhold, hans
 ninnemann, william
 nösselt, heinrich
 nösselt, mirka
 noll, helmut
 nonné [schmidt], helene
 nowag, heinz
 oberdörffer, margarete
 oberste-berghaus, günter
 oelschig, werner
 oelze, richard
 oertling, robert
 örtzen, von
 östreicher [birman], lisbeth
 okuniewsky, olga
 oppel, liesel
 orth, walter
 ortner, rudi
 ostermaier, jobst
 otte [koch], benita
 overdieck [deutschbein], eva
 pach, lotte
 pahl, pius
 pannaggi, ivo
 panozzo, giovanni
 pap, gyula
 paris, rudolf
 paulick, rudolf
 peiffer-watenphul, max
 peissachowitz, nelly
 peretti, fritz
 peschel, hugo
- peters, arnulf
 petersen, heinrich
 petersen, wilhelm bjerke
 pfeffer, schiel
 pfeiffer-belli, erich
 pfeil, fritz
 pfeil, irene
 philipp, wilhelm
 pietschmann, karl
 pilartz, josef
 pilgrim, erich
 piotrkowski, ladek
 pistorius, hans
 plans, avahe
 platz, hansjörg
 plockross, irmelin
 plötner, johannes
 plonskoy, leonti
 pötsch, ilse
 pohl, josef
 preiswerk, gertrud
 press, angela
 priestley, william t.
 probst, franz
 przyrembel, hans
 pünter, mimy
 püschel, konrad
 putz
 querchfeld, paul
 quermontprez, paul
 raack, hildegard
 raack-geyer, ruth
 radack, rolf
 raemisch, elli
 rahv, philip
 raichle, karl
 rakette, egon h.
 ranft, günter
 rantzsch, hilde
 rape, albert-friedrich
 rapoport, tonja
 rasch, maria
 rathlef-keilmann, harriet von
 rauch, martin
 rauh, august
 rauh, georg
 rauh, hermann
 raviv, moshe [= worobeitschik, moyses]
 rawitzer, anni
 rawitzer, else
 rehberg, helmut
 reichardt, grete
 reichardt, werner
 reiche, käte
 reichel, herbert
 reichle, paul
 reimann, friedrich
 reimer, oskar
 reindl, hilde [motschi]
 reindl, paul

reinwald, edgar
 reiss, hilde
 rettybänder [?]
 rexhausen, gerd
 ribbentrop, edith
 richter, hans
 riedel, gertrud
 riedel [kühne], renate
 rieg, max
 riege, rudolf
 rindler, edit
 rittsche, willi
 rittweger, otto
 rizzo, maria grazia
 robra, kurt karl
 rogers, john b.
 röhl, karl-peter
 rönsch, wolfgang
 roer, hildegard
 röseler, hermann
 roeser von aesch, johanna
 rössger, wolfgang
 roether, reinhold
 roghé, agnes emma adele
 rogler [kreher], elsa
 rohde, werner
 rohwer, franz-detlef
 rommeis, suse
 rose, gerhard
 rose, hans-joachim [hajo]
 rose, katja
 rosen, bengt von
 rosen, claus von
 ross, charles w.
 ross, nancy nelson
 rossbach, else
 rossig, reinhold
 rossmann [schwabacher], nelly
 rossmann, r.
 roth, dora
 rothschild [mentzel-flocon], lotte
 rubinstein, brunhilde
 rubinstein [avnon], naftaly
 rudelt, alcar
 rückert, karin
 rückert, willy
 rühle, grete
 rühr
 ruff, else
 ruland [luz], maria-karla
 rumpe, heinz
 runge, hildegard
 runge, max
 ruppert, walter von
 rust, karl
 sachse, erika
 saemann, erika-rose
 saemisch
 safran, fritz
 sager, alice

sander, rudolf
 sandmann, ruth
 sandvik, olav mörk von holmenkollen
 santar [?], gert
 sauer [rudelt], hildegard
 scala, franz johannes
 schachtitz, jonas
 schaeffer
 schaidt, gustav
 schall, margarete
 schanzer, erwin
 scharoun, w.
 schawinsky, alexander [xanti]
 scheerbarth [eichhorn], liselott [iwon]
 scheffler, abel [bela]
 schelp [thun], hedwig
 schenk, ursula
 scheper, hinnek
 schepp, oskar
 schiess, hans r.
 schlagerhauser, grete
 schleifer, fritz
 schlevoigt, [roth], dora
 schleyer, adolf
 schlieffen, jutta von [= zitzewitz, jutta von]
 schmeeling, karl
 schmeil, lotte
 schmetzer, v.
 schmidt, arthur
 schmidt, fritz
 schmidt, gertrud
 schmidt, hans
 schmidt, herbert
 schmidt, joost
 schmidt [burgk], käte
 schmidt, kurt
 schmidt, otto
 schmidt, wilhelm
 schmidt-schaller, erich
 schmitz, elisabeth
 schmitt, hans
 schneckenburger, walter
 schneider, bruno
 schneider, m.
 schneider [weiss], gertrud ursula
 schneiders, karl
 schnellitzky, edith
 schniewind, gerd
 schön [viereck], margarete
 schönfeld, friedrich
 schönhaar, johann andreas
 scholz, ernst
 schorpelt, otto
 schrammen, eberhard
 schreiber, fritz
 schreiber, lotte
 schröder, christa
 schröder, paul
 schröder, a.
 schröter, alfred

schröter, herbert
 schubert, werner
 schürmann, herbert
 schultz, erika
 schultz, lilli
 schulz, lotte
 schulz, melanie
 schulz, peter walter
 schulze, helmut
 schumann
 schumann, ernst
 schunke, gerhard
 schuster
 schwabacher [rossman], nelly
 schwarzer, tetraim
 schwarz, bruno
 schwarz, herbert
 schwerdtfeger, kurt
 schweitzer, elisabeth
 schwerin, heinz
 schwollmann [mitscherlich], immeke
 schwoon, karl
 schwormstädt, konrad
 seinfeld, margarete
 seitz, fritz
 seligmann, gertrud
 sell [brendel], gertrud
 selmanagić, selman
 sendker, hendrik
 sharon, arieh
 sichel, max
 siedhoff, werner
 sigbert, norman
 sigl
 simon-wolfskehl, toni [= lasnitzki, toni]
 singer, franz
 sistig, rudi
 sitte, franz
 sklarek, rolf
 slutzky, naum
 sörensen [popitz], irmgard
 solyga, hans georg
 sonntag, fritz
 spaemann, heinrich
 spangenberg, thea
 spiero [gova], sabine
 spindler, luise-margret
 spitzer, gerhard
 städter, flora
 stahl, ivan
 stammwitz, artur
 stefan
 stegmann, johann
 steiger, liselotte
 steinert, elfriede
 steinkühler, theodor
 stephan, heinrich
 stern, grete
 steuwaels, friedrich
 steyn, stella

stipanitz, inge
 stock, willi
 stözl [sharon, stadler], gunta
 stohmann, enno-friedrich
 stolp, kurt
 stratenberg [kloidt], hilde
 straub, karl
 streiff, bruno
 strenger, friedrichwilhelm [friedhelm]
 stümpel, heinrich [heini]
 suchnitzky, edith
 süvern, liese
 suhrkamp, teta
 svipas, vladas
 taesler, werner
 tafel, maria
 tamae, ohno
 tanzmann [?], ilse
 taudte, fritz
 teichgräber, paul
 teichgräber, walter
 teichmann
 teltscher [adams], georg
 téry [adler,buschmann], margit
 tetzner, hans
 thain, joseph
 thal, ida
 thalman, max
 thielmann, hedwig
 thielsch, lies
 thiemann, hans
 thierfeldt, marie
 thüring, rolf [?]
 tinzmann [?]
 tokayer, josef
 tolziner, philipp
 tomljenović, ivana
 tot, americo
 träger [steiner], elisabeth
 tralau, walter
 transfeld, johanna
 treuer, wolfgang
 trinkaus, hermann
 troschel, hans
 troschel, hilde
 trudel, frank
 tschaschnig, fritz
 tümpel, wolfgang
 ućkanova [auboeck], mara
 ullmann [browner], bella
 ulrich, erwin
 ulrich [koppelman], lila
 umbehr, otto
 umlauf, karl
 unger
 unruh
 urban, antje
 urban, paul
 urias, annje [?]
 ursin, max

väch, heinz
 valentin, gerhard
 valentin [cidor], ruth
 valeur, helga
 vallentin = valentin [cidor], ruth
 varies, heinrich
 vichauer, heinz
 voepel [neujahr], charlotte
 vogel, hans
 vogt, karl
 voigt, günther
 voigt [schröter], ilse
 voigt, reingard
 voigt, walter
 voigt, werner
 volger, hans
 volhard, hans
 vollmer [neufert, spiess], alice
 vultz, josef
 wähner-schmidt, trude
 waga, charlotte
 wagenfeld, wilhelm
 wagner, edeltraud [traute]
 waldstein, margarethe
 wallbrecht, irene
 wallis, margarete
 walter, jupp
 walther, ernst
 walthert, kurt
 wassermann, leo
 wassilieff, nicol
 watznauer, rudolf alois
 way, josse
 weber, gerhard
 weber, helmuth
 weber, vincent
 weber, werner
 wedel, marie-luise
 wegehaupt, herbert
 weidemann, eva
 weil, annie
 weiner, tibor
 weinfeld, isaak [jaschek]
 weinfeld, wolf
 weininger, andreas [andi]
 weinraub, munyo [mumé]
 weisbecker, johannes
 weise, rudolf
 weisheit, maria
 weiss, ursula
 weisshaus, virginia
 weitsch, heinrich
 wendeborn, carla
 werner, karl
 werner, otto
 wettengel, anny
 wichmann
 widmer, hans
 wieghardt, paul
 wiener [weiner], matty

wigand, karl
 wigand, sibylle
 wildberg, anni
 wildenhain, frans
 wildgrube, selma
 wilenik, heinrich
 wilke, annemarie
 willers, margarete
 willing, heinrich
 wimmer [lange], anne-marie
 winkel, willum
 winkelmayer, richard
 winter, fritz
 wirsing, elisabeth
 wirth, lisa
 wisch, roland
 wolff, maria
 wolffenstein, berthold
 wollny, alfred
 wolpe
 woltze
 worobeitschik, moises [= raviv, moshe]
 woti[t]z, anni
 wulff, lene
 yamawaki, iwao
 yamawaki, michiko
 zabel, johannes
 ziegfeld, arnold
 ziegfeld, hillen
 ziegfeld, ruth
 zierath, willy
 zimmermann, werner
 zistig, rudi
 zitzewitz [schlieffen], jutta von
 zraly, václav
 zschimmer, erika
 zweig, beatrice
 zwiauln, ernst p.

