



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Los talleres de la Bauhaus a través del taller de
carpintería e interiorismo
The Bauhaus workshops through the carpentry and
interior design workshops

Autor/es

Javier Ortúzar Rada

Director/es

David Almazán Tomás

Facultad de Filosofía y Letras
2017

Índice

Resumen.....	3
1. Introducción.....	3
1.1. Justificación del trabajo.....	3
1.2. Estado de la cuestión.....	3
1.3. Objetivos.....	5
1.4. Metodología aplicada.....	6
2. Desarrollo analítico.....	6
2.1. Breve historia de la Bauhaus.....	6
2.2. El núcleo de la Bauhaus: los talleres.....	15
2.3. Un ejemplo: el taller de carpintería e interiorismo.....	18
3. Conclusiones.....	26
Relación de imágenes.....	28
Bibliografía.....	29

Resumen

La Bauhaus ha sido la más conocida institución artística del siglo XX y los artistas relacionados con ella forman un elenco de personalidades activas en el arte y la arquitectura de la modernidad. La Bauhaus estaba constituida por talleres, los cuales han sido una parte fundamental de la escuela y con la labor que se ha desarrollado en ellos se ha influido en múltiples ámbitos. La comprensión de estos talleres es fundamental para conocer el papel que han jugado dentro de la propia Bauhaus, para acercarse a lo que en ellos se ha producido y para saber qué factores han influido en dicha producción y en las repercusiones de la misma. El taller de carpintería e interiorismo, uno de los más estables e influyentes, constituye un magnífico ejemplo a través del cual acercarnos al concepto *taller de la Bauhaus*.

1. Introducción

1.1. Justificación del trabajo

La Bauhaus es la institución artística más conocida de la modernidad. El contenido que vi sobre ella en la asignatura *Arte del siglo XX y últimas tendencias* me resultó insuficiente y he visto en el Trabajo de Fin de Grado una buena oportunidad para profundizar en su conocimiento. La elección del taller de mobiliario e interiorismo se debe a mi interés personal por el diseño de muebles, que apenas tiene cabida en el Grado en Historia del Arte.

1.2. Estado de la Cuestión

La Bauhaus ha sido muy estudiada, debido a la repercusión que ha tenido en muy diferentes ámbitos y dada la importancia que han tenido dentro de la modernidad los personajes que de ella formaron parte. Por ello, son muchos libros de carácter general que aluden a ella, así como libros monográficos sobre sus principales representantes.

Dado que el objetivo de este trabajo es acercarnos a los talleres que componían la escuela, los libros de carácter general más útiles han sido los

volúmenes dedicados al diseño. *Los orígenes de la arquitectura y el diseño moderno*, escrito por Nikolaus Pevsner y publicado en 1992, ineludiblemente nos acerca al tema de estudio. El libro *Historia del diseño* de Renato de Fusco, publicado en 2005, aborda el diseño dentro de la Bauhaus desde un enfoque muy interesante ya que fundamenta su visión en cuatro factores interrelacionados: el proyecto, la producción, la venta y el consumo. Un tercer libro de referencia, publicado el mismo año, es *Historia del diseño industrial* de Torrent y M. Marín, que hace un detallado recorrido por los fundamentos del diseño en la Bauhaus, centrándose principalmente en los talleres de metalistería y el de mobiliario, sus actores principales y las obras más representativas en ellos producidas.

En cuanto a libros que tratan la Bauhaus de forma monográfica, hemos de destacar cuatro: en primer lugar, *La Bauhaus*, de Frank Withford, publicado en 1991 y que supone un breve pero muy esclarecedor acercamiento a todas las facetas de la institución que estudia. En segundo lugar, *Bauhaus*, editado por Fiedler y Feirabend, publicado en el año 2000. Su intento de abarcar todos los aspectos de la Bauhaus, se torna problemática debido a la multitud de autores que participan en este volumen, retratando el conjunto del “fenómeno Bauhaus” de forma desigual. En contraposición a esto, una de sus virtudes, en especial para este trabajo, es que es el único que dedica apartados individuales para hablar de forma separada de cada uno de los talleres que conformaron la Bauhaus. Dado el carácter cambiante de los talleres y la dificultad que entraña estudiar un taller determinado, el acercamiento a cada uno de ellos de manera individualizada es una laguna que este libro subsana. En tercer lugar, *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, publicado en 2002 y cuya autora es Elaine S. Hochman es, en mi opinión, el mejor libro si se quiere tener una visión global y a la vez profunda de lo que fue la Bauhaus, los factores que determinaron su forma y contenido y comprender así su relevancia. En cuarto lugar, *Bauhaus* de Magdalena Droste, publicado en 2006. Pese resultar un poco confuso teniendo en cuenta su intención de ser un acercamiento a la Bauhaus, de él se ha podido extraer información muy exacta en cuanto al nacimiento, transformación, unión o desaparición de los distintos talleres que conformaron la escuela a lo largo de su historia.

La vertiente pedagógica de la Bauhaus, fundamental para entender el funcionamiento de sus talleres, queda muy bien representada en el libro de Rainer Wick *Pedagogía de la Bauhaus*, de 2007. Se trata de un texto complejo pero que, estudiando la obra y los sistemas de enseñanza que utilizaron algunos de los maestros de la Bauhaus, nos permite conocer qué ideas circularon por la institución y de qué manera, permitiéndonos comprender mejor la producción concreta de los talleres.

Por último, no podemos dejar de mencionar el libro *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, 1919-1933*, escrito por Hans M. Wingler, publicado en 1980. Se trata de una profusa recopilación de documentos y material visual producidos por la propia Bauhaus. Al acercarse a los autores que de un modo u otro han estudiado la Bauhaus, es posible ver cómo la mayoría de ellos hacen uso de este volumen para elaborar sus textos, por lo que se ha convertido en una cita casi ineludible.

1.3. Objetivos

Con el presente trabajo queremos, principalmente, intentar comprender el papel que tuvieron los talleres dentro de la Bauhaus, valiéndonos del taller de carpintería y mobiliario como ejemplo. Para ello es necesario, en primer lugar, hacer un sucinto resumen de la historia de la Bauhaus que nos permita comprender en qué contexto se inscribían y se desarrollaron los talleres. Después, es preciso hablar de los talleres, de su funcionamiento, cuántos y cuáles fueron, qué cambios sufrieron, etc. para, finalmente, contar la historia del taller de carpintería e interiorismo y hablar de las principales obras que en él se crearon. Yendo así de lo general a lo particular, pretendemos que el trabajo nos permita entender el fenómeno que denominamos *taller de la Bauhaus*. A través de este recorrido, tratamos también poner de manifiesto lo que supuso en su tiempo una institución como la Bauhaus, la influencia posterior que han tenido los que en ella han participado, conocer la historia y la labor de un taller concreto como es el de carpintería e interiorismo así como las obras más emblemáticas salidas del mismo, las cuales se han convertido en hitos del diseño moderno.

1.4. Metodología aplicada

Para materializar este trabajo y poder alcanzar los objetivos propuestos, la metodología que hemos seguido consiste, primero, en la recopilación y lectura de la bibliografía referente al tema de estudio. Durante ese proceso, se ha seleccionado la información útil y se ha informatizado, para luego pasar a la redacción del presente trabajo. Por último, se ha utilizado internet como fuente para encontrar las imágenes más adecuadas que complementen convenientemente el texto. La procedencia de dichas imágenes se indica al final del trabajo. Ha sido indispensable el trabajo de tutorización del trabajo por parte del director del mismo, David Almazán Tomás, así como la ayuda de la profesora Mónica Vázquez Astorga.

2. Desarrollo analítico

2.1. Breve historia de la Bauhaus

La Bauhaus fue la más notable institución artística de nuestro tiempo. Casi toda nuestra cotidianidad ha sido influida por ella, desde los textos que leemos y los objetos que utilizamos hasta la manera en que vivimos. Los artistas pertenecidos a la Bauhaus forman una lista de personalidades del arte y la arquitectura de la modernidad. Entre ellos está Walter Gropius (1883-1969),¹ fundador de la Bauhaus, Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969),² su último director, Wassily Kandinsky (1866-1944),³ Lyonel Feininger (1871- 1956),⁴

¹ Arquitecto, urbanista y diseñador alemán que dirigió la Bauhaus de 1919 a 1928 a la vez que trabajaba en sus proyectos como arquitecto. Uno de los pioneros del movimiento moderno, entre sus obras destacan la fábrica Fagus y el edificio de la Bauhaus en Dessau. Siguió más tarde su labor docente y constructiva en Inglaterra y finalmente en EEUU, donde ocupó la cátedra de arquitectura de la Universidad de Harvard.

² Arquitecto y diseñador industrial alemán que dirigió la Bauhaus entre 1930 y 1933. Fue uno de los arquitectos más celebrados del siglo XX, destacando en su obra el Pabellón de Alemania de 1929. Emigró a EEUU donde continuó exitosamente su obra y falleció a los 83 años.

³ Pintor y teórico del arte ruso, fue uno de los primeros precursores de la abstracción pictórica. Maestro en la Bauhaus desde 1922 hasta su clausura, donde dirigió el taller de pintura mural, dio clases y conferencias en el curso preliminar y teorizó por escrito sobre la forma y el color. Su obra pictórica es mundialmente reconocida.

Johannes Itten (1888-1967),⁵ Oskar Schlemmer (1888-1943),⁶ Paul Klee (1879-1940),⁷ Josef Albers (1888-1976),⁸ László Moholy-Nagy (1895-1946),⁹ y Marcel Breuer (1902-1981).¹⁰ Fundada en la tumultuosa Alemania que siguió a la Primera Guerra Mundial, la Bauhaus fue el lugar donde surgieron y se definieron las ideas que determinaron el arte del siglo XX. La Bauhaus fue, por decirlo de alguna manera, una incubadora de lo que después ha sido conocido como modernidad.¹¹

Cuando la Bauhaus de Weimar comenzó su andadura, Walter Gropius tenía sólo treinta y seis años, pero ya se le consideraba como uno de los arquitectos jóvenes más sobresalientes de Alemania. En 1907 pasó a formar parte del taller berlinés de Peter Behrens(1868-1940)¹² y tres años más tarde recibió el encargo que le dio la fama: la fábrica de calzados Fagus. Este edificio fue una de las pruebas de que Gropius estaba replanteando los problemas fundamentales del diseño y la construcción. También colaboró con el Werkbund.¹³ Fundado en 1907, el Werkbund pretendía unir arte e industria con la intención de mejorar el diseño de

⁴ Pintor de origen estadounidense que fue profesor de la Bauhaus desde su fundación hasta 1925, donde dirigió el taller de grabado. A él pertenece la xilografía expresionista de una catedral gótica que ilustró el manifiesto fundacional de la escuela.

⁵ Pintor, diseñador, profesor y escritor suizo que se encargó del Curso Preliminar de la Bauhaus (del que fue creador) hasta 1923 cuando abandonó la escuela. Su particular misticismo hizo que sus ideas acabaran entrando en conflicto con el desarrollo ideológico de la Bauhaus, por lo que continuó su labor como pintor y pedagogo en otros lugares.

⁶ Pintor, diseñador y escultor alemán que fue profesor de la Bauhaus desde 1921 a 1929. Dirigió el taller de teatro desde 1923 y a él se debe el emblemático logotipo de la Bauhaus de 1922 que fue reflejo de los cambios que se produjeron en la escuela.

⁷ Pintor de origen suizo que dio clases en la Bauhaus de 1920 a 1931. Primero se encargó del taller de encuadernación y más tarde del de pintura sobre vidrio y el de pintura mural. Su pintura oscila entre el surrealismo, el expresionismo y la abstracción.

⁸ Artista y profesor alemán cuya labor pedagógica fue pionera tanto en Europa como en EEUU. En la Bauhaus entró como estudiante y dado su talento fue contratado como profesor de 1925 hasta el cierre de la escuela, encargándose básicamente del curso preliminar.

⁹ Fotógrafo y pintor húngaro que fue llamado a la Bauhaus para encargarse del curso preliminar desde 1923 hasta 1928 tras la salida de Itten. Su obra tanto teórica como artística son fundamentales dentro de la historia del arte del siglo XX.

¹⁰ Aventajado alumno de origen húngaro de la Bauhaus en la que pasaría a dirigir el taller de mueble entre 1925 y 1928 y que ha diseñado algunos de los iconos del diseño industrial. Continuó su labor, también como arquitecto, en EEUU.

¹¹ S. HOCHMAN, Elaine, *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2002, p. 19.

¹² Arquitecto y diseñador alemán cuya obra más famosa es la nave de turbinas de la empresa AEG, que inspiró a arquitectos de la talla de Le Corbusier, así como Walter Gropius y Mies van der Rohe, quienes trabajaron en su despacho antes de su éxito individual.

¹³ WHITFORD, Frank, *La Bauhaus*, Barcelona, Ediciones Destino, 1991, pp. 31-33.

los productos manufacturados de Alemania, y de este modo fomentar su exportación.¹⁴



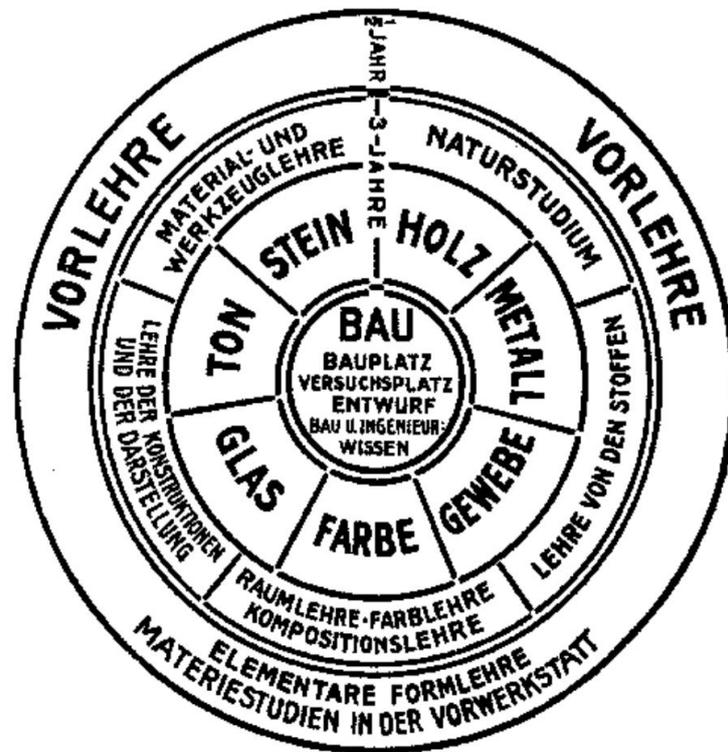
[Fig: 1] Retrato de Walter Gropius por E. Bieber, 1928.

Pese a que la Bauhaus cambió de orientación varias veces durante su corta vida, buscó inicialmente tres objetivos fundamentales, todos ellos bien definidos en el Manifiesto y en el “Programa de la Bauhaus Estatal de Weimar” que lo acompañaba, escrito por Walter Gropius. El primer objetivo de la escuela consistió en sacar a las artes del aislamiento en el que se encontraban, y educar a los artesanos, pintores y escultores del futuro para prepararlos para proyectos cooperativos que combinaran todos sus conocimientos. Estos proyectos

serían para la construcción, pues según la declaración con la que se inicia el Manifiesto, “el objetivo último de toda actividad creativa es la construcción”. El objetivo segundo fue poner a la artesanía al mismo nivel que las “bellas artes”. El tercer objetivo, incluido en el programa con menos claridad que los anteriormente tratados, pero de importancia creciente una vez puesta en marcha la Bauhaus, consistía en establecer “un contacto permanente con los responsables de los oficios y de las industrias del país”. Esto era, además, una cuestión de supervivencia económica. La Bauhaus esperaba liberarse poco a poco del apoyo oficial vendiendo al público y a la industria sus productos y diseños. A la vez, el contacto con el exterior aseguraría que sus estudiantes estuvieran preparados para la vida real. Pese a no haber precedentes de una escuela de arte como la

¹⁴ HOCHMAN, Elaine, *La Bauhaus. Crisol...*, op. cit., p. 32.

Bauhaus, las ideas que subyacen del programa de 1919 tenían una larga prosapia. Eran reflejo de actitudes ante el arte, la arquitectura y la artesanía, surgidas de la aparición de la ingeniería y la tecnología.¹⁵



[Fig: 2] Diagrama para la estructura de la enseñanza en la Bauhaus, por Walter Gropius.

En una primera fase se mezclaron el pensamiento artístico del expresionismo tardío y el ideal artesanal de la Edad Media; en una fase posterior predominó el constructivismo y la idea de una creación de la forma que, teniendo presentes las exigencias y posibilidades de la técnica y la industria modernas, buscaba el objetivismo y la funcionalidad.¹⁶

Las dos aportaciones más importantes de la Bauhaus a la formación artística del momento, el *Vorkurs* (curso preparatorio) que buscaba ayudar al alumno a descubrir su talento natural y la enseñanza conjunta de cada taller por parte de un artista (maestro de forma) y un artesano (maestro artesano), no formaron parte

¹⁵ *Ibidem*, pp.10-13.

¹⁶ Wick, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid, Alianza Forma, 2007, p. 19.

del curso inicial de la escuela. De hecho, la Bauhaus fue evolucionando paulatinamente con el paso de los años, de acuerdo con la disponibilidad de instructores de taller cualificados, de materiales y de fondos. A esto había que añadir la conducta de Gropius, que redefinía frecuentemente sus principios pedagógicos.¹⁷ La idea de tomar la Bauhaus como prototipo con vistas a un cambio radical en la enseñanza artística no era nada nuevo. En realidad, Gropius la había concebido como un primer paso en la creación de una sociedad espiritualmente ilustrada, y la escuela era parte fundamental de esa reforma educativa.¹⁸

Johannes Itten ayudó decisivamente a la estabilización de la Bauhaus en su fase de creación, puesto que el *Vorkurs* creado por él se convirtió en algo estable dentro de la enseñanza de la Bauhaus y con ello indujo, al menos en parte, a una formalización del sistema de enseñanza aún indefinido en el programa educativo. El objetivo de este curso preliminar, que era obligatorio para todo aquel que se iniciaba como alumno en la Bauhaus (se exigía superar este curso para ser aceptado entre los miembros de la Bauhaus), era no sólo la desvinculación con los conceptos académicos sobre el arte y el desarrollo libre de la personalidad, sino además proporcionar capacidades creativas básicas en el sentido de un lenguaje creador supraindividual, que debería servir como base de la comprensión y la relación entre los miembros de la Bauhaus.¹⁹

Como ya se ha dicho, en la época de Weimar la educación en los talleres se llevaba a cabo mediante un sistema dual. Cada taller contaba con dos jefes, un artista y un artesano, o, como se les llamaba en la Bauhaus, un “maestro de forma” y un “maestro artesano”. Los talleres eran: imprenta, alfarería, escultura en piedra, metal, pintura mural, pintura en vidrio, carpintería, tejeduría, escultura en madera, encuadernación y carpintería.²⁰

La institución consiguió una estabilización interna suplementaria con la incorporación al profesorado, en 1925, de algunos “jóvenes maestros” formados en

¹⁷ S. HOCHMAN, Elaine, *La Bauhaus. Crisol...*, op. cit., pp. 126-127.

¹⁸ *Ibidem*, p. 160.

¹⁹ WICK, Rainer, *Pedagogía...*, op. cit., p. 36-37.

²⁰ *Ibidem*, p. 35-36.

la Bauhaus. A través de este proceso de autorreclutamiento y la entrada de antiguos alumnos a la Bauhaus en puestos dirigentes quedó asegurada la conformidad de objetivos y la continuidad del trabajo de la misma. Gracias a la doble cualificación artística y artesanal de los “jóvenes maestros” se hizo posible el abandono del conflictivo sistema dual de los talleres. Estos últimos fueron reorganizados como sigue: imprenta, taller de muebles, taller de pintura mural, taller de plástica, sección textil.²¹

La enorme diferencia en múltiples aspectos entre los objetivos declarados por Gropius y lo que en realidad se hacía, no debe achacarse siempre al lamentable pero necesario resultado de los compromisos a que obligaba la falta de fondos y medios. La escuela quería ser moderna y abierta al futuro, pero su tesón en reavivar la artesanía tradicional muestra su inclinación al medievalismo romántico. Se dedicó a destruir las barreras entre bellas artes y los oficios, pero usó como profesores a pintores que no podían moldear una vasija o hacer una ensambladura de cola de milano, y a ensambladores o encuadernadores incapaces de pintar o esculpir. Anunció que el último fin de toda actividad artística era la construcción, pero no dispuso de un departamento adecuado de arquitectura.²²

Theo van Doesburg(1883-1931),²³ apareció por primera vez en Weimar en 1921 y comenzó a publicar su revista *De Stijl* desde allí. La estancia de Doesburg en Weimar fue en parte responsable de un cambio de rumbo en la Bauhaus. Dio conferencias alabando la concepción educativa básica de Gropius, pero criticando duramente la orientación que había tomado la enseñanza de la Bauhaus.²⁴ Valiéndose del manifiesto publicado por *De Stijl* en noviembre, Van Doesburg afirmó que el arte debía reflejar la tecnología, que en su opinión representaba la tendencia dominante del siglo. La máquina, afirmó, reemplazará a la mano de obra.²⁵

²¹ *Ibidem*, p. 39.

²² WHITFORD, Frank, *La Bauhaus...*, op. cit., p. 49.

²³ Pintor, teórico, poeta y arquitecto neerlandés que junto con Piet Mondrian fundó la revista *De Stijl*, núcleo difusor de las ideas del Neoplasticismo.

²⁴ WHITFORD, Frank, *La Bauhaus...*, op. cit., p. 116.

²⁵ S. HOCHMAN, Elaine, *La Bauhaus. Crisol...*, op. cit., p. 174.

Gropius presentó a la Bauhaus como una escuela de artes y oficios empeñada en incrementar su rentabilidad, con un espíritu internacional orientado a la experimentación, , como una empresa nacionalista que defendía los intereses económicos de Alemania, como una escuela de oficios para artistas, como una escuela para artesanos “ilustrados” y como una institución, financiada con fondos públicos, que tenía en cuenta las necesidades de la comunidad que la sostenía.²⁶ Gropius había cambiado de opinión con respecto a la institución que tenía que ser la Bauhaus. Gropius lo explicó con detalle en una conferencia pública que dio durante la exposición de la Bauhaus en 1923. El tema fue “Arte y tecnología, una nueva unidad”. Si los primeros años habían visto el énfasis puesto en la investigación de las propiedades comunes a todas las artes y en el renacimiento de la artesanía, ahora se había cambiado de rumbo hacia la educación de una nueva generación de diseñadores, capaces de crear artilugios para ser fabricados por una máquina.²⁷

En septiembre de 1924, el Ministerio de Educación de Turingia informó a Gropius de que sólo disponía de la mitad de los fondos necesarios, y anunciaba el despido a todo el personal de la Bauhaus, con efectividad a partir de marzo de 1925. A finales de 1924, los funcionarios del Ministerio hicieron una visita a la escuela y comunicaron que sólo se podían ofrecer contratos de enseñanza válidos por seis meses. Tres días más tarde, Gropius y el Consejo de Maestros anunciaron públicamente que la Bauhaus se cerraría al final de marzo de 1925. Durante estos últimos meses de confusión, Gropius y sus empleados buscaron la manera de reabrir la escuela en otro sitio, cambiándola de forma si fuera necesario. Dessau hizo la propuesta más generosa.²⁸ La persona que consiguió el traslado de la escuela a Dessau era su alcalde, Fritz Hesse, un liberal en el poder con el apoyo del SPD. Hesse no sólo convenció a los industriales influyentes de las ventajas de tener a la Bauhaus entre ellos, sino que garantizó un presupuesto para la escuela que hubiera sido inimaginable en Weimar: la Bauhaus estaba subvencionada por el

²⁶ WICK, Rainer, *Pedagogía...*, op. cit., p. 222.

²⁷ WHITFORD, Frank, *La Bauhaus...*, op. cit., p. 132.

²⁸ *Ibidem*, p. 151.

estado de Turingia en Weimar, y en Dessau, sólo por la ciudad. La subvención trajo consigo la construcción de un nuevo edificio.²⁹

Este nuevo edificio constaba de áreas de enseñanza y talleres, un teatro, una cantina, un gimnasio y veintiocho estudios-apartamentos para los estudiantes, encima de los cuales había una azotea-jardín. Los aspectos más destacados a la vista eran una gran pared de cristal a guisa de cortina en el ala de los talleres y un puente anexo de dos pisos por encima de una calle, en el que se situaron la administración y el taller privado de arquitectura de Gropius (más tarde, departamento de arquitectura).³⁰ La atmósfera en la Bauhaus de Dessau era completamente distinta a la de la escuela de Weimar. El edificio, evidentemente moderno, de líneas claras y funcional, servía como constante recordatorio de que la escuela había llegado a su mayoría de edad. Ya no era un lugar donde las artesanías del pasado vivieran en una forma renovada, sino donde iba a formarse un nuevo tipo de diseñador industrial. El período de experimentación había concluido.³¹



[Fig: 3] Vista del edificio de la Bauhaus desde el noroeste, por Lucia Moholy.

²⁹ *Ibidem*, p. 154.

³⁰ *Ibidem*, p. 158.

³¹ *Ibidem*, p. 164.

En febrero de 1928 se hizo efectivo el nombramiento de Hannes Meyer (1889-1954)³² como nuevo director de la institución. Había terminado la etapa Gropius. Meyer adaptó el programa docente de la institución a sus aspiraciones y produjo modelos para la industria. Por primera vez, la Bauhaus incluso ganó dinero. También consiguió que el nombre de la entidad desapareciera de los periódicos, una gran conquista dada su historia. Pero todo ello ni bastó ni llegó a tiempo, pues cuando Meyer puso orden en la Bauhaus ya había empezado la gran crisis económica y él, al igual que su país, estaba buscando soluciones más radicales.³³

Hannes Meyer, en Berlín entre 1909 y 1912, se había hecho antroposofista y miembro de varios grupos que trabajaban por la reforma agraria. En 1912 y 1913 viajó por Gran Bretaña para estudiar la ciudad-jardín inglesa y los movimientos cooperativos.³⁴ En 1927 entró en la Bauhaus responsabilizándose del nuevo departamento de arquitectura.³⁵ El marxismo de Meyer fue utilizado por los opositores de la escuela, que, desde el traslado a Dessau, aseguraban que la Bauhaus era un nido de bolcheviques. Las canciones revolucionarias rusas interpretadas por los estudiantes en la fiesta del Carnaval de 1930, no fueron bien acogidas. La prensa difundía rumores y se acusaba al alcalde Hesse de haber empleado el dinero de la galería de arte de la ciudad para comprar cuadros a los profesores de la Bauhaus, a precios exagerados, para su residencia privada. Resultó evidente que si la escuela quería sobrevivir, tendría que ser con un nuevo director. Mies van der Rohe sustituyó a Meyer en agosto de 1930. Los últimos y deprimentes años de la Bauhaus habían comenzado.³⁶

Ya entonces, Mies van der Rohe era reconocido como uno de los arquitectos más destacados de su tiempo. Al igual que Gropius, entre 1908 y 1911 había sido ayudante de Peter Behrens. Después de la guerra diseñó futuristas arquitecturas

³² Arquitecto y urbanista suizo que dirigió la Bauhaus entre 1928 y 1930. Negaba la vertiente estética de la arquitectura, se caracterizaba por su ideología marxista y su trabajo se esforzaba en satisfacer las necesidades del pueblo.

³³ S. HOCHMAN, Elaine, *La Bauhaus. Crisol...*, op. cit., p.313.

³⁴ WHITFORD, Frank, *La Bauhaus...*, op. cit., p. 179.

³⁵ WICK, Rainer, *Pedagogía...*, op.cit., p. 47.

³⁶ WHITFORD, Frank, *La Bauhaus...*, op. cit., p. 191.

de cristal, que sin embargo no pudieron ser realizadas. Se hizo famoso por su labor de coordinación en la planificación y construcción de la colonia del Werkbund en Stuttgart, la conocida colonia Weissenhof, construida en 1927 por un colectivo internacional de arquitectura, y asimismo por el pabellón alemán en la Exposición Universal de Barcelona de 1929.³⁷

Si Meyer representaba la tendencia utilitaria y social de la filosofía de Gropius, Mies encarnaba la otra tendencia, la empeñada en la búsqueda de una estética única y esencial.³⁸ A diferencia de Meyer, que era casi desconocido cuando llegó a la Bauhaus, en 1930 Mies era uno de los más conocidos arquitectos de tendencia moderna del país. El lujoso pabellón alemán que construyó para la Exposición Universal de Barcelona de 1929 fue uno de los primeros edificios que puso de manifiesto la idoneidad del nuevo estilo arquitectónico para todo lo que no fueran casas baratas, generalmente de baja calidad, para obreros. Aun así, sus tendencias ideológicas eran menos conocidas exceptuada una reputación que le permitía aceptar encargos (y críticas) de la izquierda y la derecha.³⁹

Con los nazis controlando el consistorio municipal de Dessau y la Asamblea del Estado de Anhalt, los días de la Bauhaus llegaban a su fin. Para sorpresa de todos, Mies luchó vivazmente por mantener abierta la Bauhaus, tal vez impulsado tanto por su sentido de la justicia como por su insistencia en convencer a los nazis de que la modernidad (al menos, su versión apolítica) no constituía una amenaza. En octubre intentó alejar a la Bauhaus de las interferencias políticas y abrió la escuela en Berlín como una institución privada, haciendo uso de sus propios recursos económicos.⁴⁰ En julio de 1933, la Bauhaus cerró sus puertas.⁴¹

2.2. El núcleo de la Bauhaus: los talleres

La Bauhaus se organizaba en talleres, parte de los cuales se mantuvieron a durante toda la vida de la escuela, mientras que otros desaparecieron en Dessau,

³⁷ WICK, Rainer, *Pedagogía...*, *op. cit.*, p. 49.

³⁸ S. HOCHMAN, Elaine, *La Bauhaus. Crisol...*, *op. cit.*, p. 338.

³⁹ *Ibidem*, p. 358.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 372.

⁴¹ *Ibidem*, p. 373.



[Fig: 4] Fotografía del taller de tejeduría.

donde surgirían otros nuevos. En Berlín, de modo diferente, hubo poco tiempo para organizarse y se intentó continuar con las competencias de años anteriores. Entre otros, nos encontramos con los talleres de tejidos, cerámica, carpintería, pintura mural y sobre vidrio e impresión; también teatro y más tarde aparecería el taller de arquitectura. Se contaba con un maestro “de taller” y un maestro “de forma”, quienes impartían, respectivamente, las clases prácticas y las teóricas, aunque estas últimas no eran meras explicaciones sobre una pizarra, sino que se hacía experimentar al alumno con colores, formas y otros aspectos de la composición.⁴²

Para Walter Gropius, los talleres eran el corazón de la formación de la Bauhaus. Según la concepción inicial, el estudiante podía acceder a la arquitectura después de haber terminado adecuadamente su formación en un taller. Sin embargo, como durante la dirección de Gropius existió un departamento de arquitectura solamente durante un año (de 1927 a 1928), esta idea no ha sido

⁴² TORRENT, Rosalía y M. MARÍN, Joan, *Historia del diseño industrial*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005, p. 198.

comprobada. Teniendo en cuenta la oferta de estudios bajo su dirección, la Bauhaus fue una Escuela de Artes y Oficios reformada.⁴³

Cuando finalmente en 1927 la Bauhaus ofreció estudios de arquitectura, se crearon otras tres carreras: publicidad, escenografía y arte libre. A la vez se simplificó el ingreso al estudio de arquitectura: éste ya era posible tras asistir un año a un curso de taller. Arquitectura era ahora sólo una entre tantas alternativas de formación. Muchos estudiantes dejaron la Bauhaus con un certificado oficial o con un diploma sin haber entrado en contacto con la arquitectura.⁴⁴

Este desarrollo fue más fructífero durante el mandato de Hannes Meyer, quien, siendo director en 1928, inició una reforma de los talleres. En 1929, fusionó técnica del metal, carpintería y pintura mural en un único taller para ampliaciones. El taller de producción textil existía con independencia de aquél. También eliminó el taller de escenografía cuando Oskar Schlemmer, abandonó la Bauhaus en 1929. Meyer fundó uno nuevo para fotografía con la intención de agruparlo con el de impresión y publicidad y el de artes plásticas como un “taller de publicidad”. Durante su mandato, la Bauhaus fue una institución de enseñanza para diseñadores y arquitectos.⁴⁵

Este desarrollo fue interrumpido por Mies van der Rohe en 1930, cuando suprimió la formación de aprendices, relacionando así más intensamente el trabajo de taller con la arquitectura. Por otra parte, se podía iniciar los estudios de arquitectura sin haber aprobado el curso preliminar o efectuado trabajos en el taller de artesanos. Su plan de estudios de 1930 citaba como áreas de formación y de talleres: construcción y ampliación, publicidad, fotografía, tejido textil, artes plásticas. Por su enfoque, la Bauhaus regida por Mies van der Rohe estaba en camino de convertirse en una escuela destinada exclusivamente a la arquitectura. El principal problema de los talleres fue su contradicción en la definición de sus

⁴³ DROSTE, Magdalena, *Bauhaus*, Alemania, Taschen, 2006, p. 19.

⁴⁴ TORRENT, Rosalía y M. MARÍN, Joan, *Historia...*, *op. cit.*, p. 202.

⁴⁵ *Ibidem.*, pp. 202-203.

metas: por una parte, el trabajo en los mismos respondía a un principio pedagógico y por otra, debían dar ganancias y funcionar como modelos ejemplares de taller.⁴⁶

2.3. Un ejemplo: el taller de carpintería e interiorismo



[Fig: 5] Silla Africana de Marcel Breuer y Gunta Stölzl, 1921.

La primera preocupación de Gropius fueron las instalaciones de los talleres y el personal de los mismos. Dado que en la escuela previa a la Bauhaus, dirigida por Henry van de Velde,⁴⁷ no había sección de carpintería, fue necesario empezar desde el principio en cuanto a equipamiento espacial y técnico. El departamento, que quedó instalado en el antiguo taller de escultura de la *Hochschule für bildende Kunst*, no pudo ponerse en marcha hasta 1921. La selección de un director de taller adecuado fue un proceso complicado.⁴⁸

A partir de 1920, los alumnos recibían clases de su director de taller y de un artista, el maestro de la forma. El responsable de esta sección, entre otros, era Johannes Itten, quien animaba a los estudiantes a trasladar a la madera la experiencia sobre materiales y forma que habían adquirido en el curso preliminar que él mismo impartía. Sus aprendices no debían “trabajar a partir de diseños ajenos, ni de ideas de los maestros de la Bauhaus”. Itten rechazaba todos los encargos, dado que no consideraba importante asumir las reglas de funcionamiento asignadas tradicionalmente a un taller. Su objetivo eran piezas

⁴⁶ *Ibidem.*, pp. 204.

⁴⁷ Arquitecto, diseñador industrial y pintor belga que dirigió desde 1902 la Escuela de Artes y Oficios de Weimar (llamada en el texto *Hochschule für bildende Kunst*), institución predecesora de la Bauhaus. A él se le debe principalmente que Walter Gropius fuese elegido su sucesor, lo que le permitió fundar la Bauhaus Estatal de Weimar.

⁴⁸ VON SECKENDORFF, EVA, “El taller de carpintería e interiorismo”, FIEDLER, Jeannine y FEIERABEND, Peter, *Bauhaus*, Colonia, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000 (pp. 402-412), espec. p. 402.

artísticas únicas que obviarán las obligaciones impuestas por la industria, por lo que organizaba horarios de trabajo individuales para cada uno de sus alumnos. Entre tanto, sus ideas metafísicas iban sembrando la discordia. El período de Itten al frente del taller produjo pocas obras individuales, entre las que destaca la cuna que el propio maestro creó para su hijo, nacido en 1920, una composición a base de círculos, esferas y rejilla. La Silla Africana de Marcel Breuer, aún estudiante, que se completaba con un revestimiento de tela elaborado por Gunta Stölzl (1897-1983)⁴⁹ – pieza de la que sólo quedan fotografías-, es una muestra no sólo trabajo de la madera y la ornamentación propios del país de origen de Breuer, Hungría, sino también de la orientación primera de la Bauhaus hacia el expresionismo medievalista.⁵⁰

En diciembre de 1921 Gropius atacó el método pedagógico de Itten esgrimiendo que la escuela tenía problemas financieros y que los talleres debían ser productivos y contribuir a consolidarla económicamente “La organización actual de la Bauhaus se mantendrá o fracasará dependiendo de la aceptación o rechazo de la necesidad de recibir encargos externos”. Las desavenencias entre Itten y Gropius llegaron a un punto crítico al pretender este último que el taller aceptara un encargo privado: las butacas del Stadttheater de Jena, que él había reformado. Johannes Itten dimitió de su puesto en la sección de carpintería y se fue de la Bauhaus en octubre de 1922.⁵¹

Durante 1921, el taller de carpintería se fue apartando de las ideas formales expresionistas para adoptar una estética constructivista. Esta nueva orientación quedó patente en los asientos que Marcel Breuer realizó en ese año para la casa del empresario berlinés Adolf Sommerfeld. La inspiración para este cambio tuvo un origen ajeno a la Bauhaus. Theo van Doesburg, cabeza visible del movimiento artístico De Stijl, causó una gran expectación al trasladarse a Weimar en abril de 1921, donde se estudiaban con detenimiento los muebles de su amigo Gerrit

⁴⁹ Diseñadora textil y tejedora alemana, comenzó en la Bauhaus como alumna en 1919 y se hizo cargo posteriormente del taller de tejeduría (el cual trabajaría en muchas ocasiones estrechamente con el de carpintería) entre 1925 y 1931, siendo una de las pocas mujeres con una influencia notable dentro de la Escuela.

⁵⁰ VON SECKENDORFF, EVA, “El taller de carpintería...”, *op. cit.*, p. 403.

⁵¹ *Ibidem.*, p. 404.

Rietveld. Éste, diseñador de muebles y más tarde arquitecto, era contrario a los principios tradicionales de la ebanistería tanto desde el punto de vista constructivo como formal. Sus muebles estaban elaborados con sencillas rejillas y tablas de madera, y constituían construcciones en las que las piezas sustentantes, las de carga y las de respaldo formaban un conjunto armónico. En 1922 Breuer, aún estudiante, realizó una silla de rejilla. Para la estructura utilizó madera, mientras que para el asiento y el respaldo se decantó por un revestimiento de crin elástica. Éste fue el primer producto de configuración pura y sometida a funcionalidad, rasgo que distinguiría a los trabajos de la Bauhaus en los años siguientes. La obra de Breuer es un tributo a su predecesora, la silla roja y azul que Rietveld realizó en 1917. Su influencia se evidencia también en los diseños para muebles de Walter Gropius, Erich Dieckmann y Josef Albers. Estas nuevas formas introdujeron una reformulación enfocada a la funcionalidad del método del diseño.⁵²

Pese a que la Bauhaus adolecía de “falta de colaboración entre los talleres”, Gropius decidió satisfacer una petición del gobierno de Turingia y presentar los últimos logros de la escuela en una gran exposición conjunta que se prolongaría de mediados de agosto a finales de septiembre de 1923. La producción de carpintería e interiorismo se presentó en la casa modelo *Am Horn*, totalmente equipada y que se considera el primer ejemplo de una nueva concepción de la vivienda alemana. La cocina vanguardista de Benita Otte y Ernst Gebhardt proponía superficies de trabajo funcionales, soluciones para ahorrar espacio, materiales sencillos de mantener y el equipo técnico más innovador. Los muebles que Breuer elaboró para el salón y el dormitorio femenino sustituían las formas acogedoras por aquellas que subrayaban los aspectos constructivos del mobiliario con el uso de colores y la combinación de diversos tipos de madera. En la habitación de los niños, obra de Alma Buscher, se aplicaron todos los conceptos de la pedagogía reformista. Así, no se recurrió a versiones reducidas de los muebles para adultos sino a una especie de sistema de contenedores que dejaba vía libre a la creatividad de los niños y, además, se adaptaba a las distintas fases de su desarrollo. Las reacciones que en su momento suscitó esta exposición fueron desiguales.⁵³

⁵² *Ibidem.*, p. 405.

⁵³ *Ibidem.*, p. 406.



[Fig:6] Anuncio publicitario de un mueble infantil diseñado por Alma Buscher en 1923.

Entre marzo y abril de 1925, habiendo finalizado el traslado de la Bauhaus a Dessau, Gropius continuó con el programa previsto para los talleres de Weimar: “Los talleres de la Bauhaus son, básicamente, laboratorios en los que debe desarrollarse y mejorarse con cuidado el modelo de los instrumentos típicos de nuestra era, de manera que sean aptos para la reproducción industrial. Queremos formar una nueva clase de trabajadores que, al dominar técnica y forma en igual medida, estén preparados tanto para el trabajo industrial como para el artesanal”. Como comienzo, encargó a Marcel Breuer, ahora joven maestro, la dirección del taller de ebanistería.⁵⁴ Marcel Breuer, que ya desde su formación se había ocupado principalmente de problemas concernientes a la construcción de muebles de asiento, como joven maestro se hizo cargo del taller del mueble en 1925. Con la introducción de sillones y sillas de tubos de acero, los “muebles metálicos Breuer”, como eran llamados, logró salvar la distancia existente entre el diseño funcional de muebles y la producción industrial. La característica más destacable de este asiento es la “reducción del volumen del mueble”; su peso es mínimo, su “forma de trineo aumenta la movilidad” y es “sin estilo definido”, en el sentido de que se

⁵⁴ *Ibidem.*, p. 407.

adapta a cualquier ambiente, esto es, resulta funcional. En el número 1 de la revista de la Bauhaus de 1926 se encuentra, bajo el epígrafe “Una película de la Bauhaus, cinco años”, un fotomontaje que muestra las etapas de desmaterialización del mobiliario en una serie de sillas que Breuer diseñó entre 1921 y 1925. La última imagen muestra como objetivo utópico sentarse sobre una “columna elástica en el aire”.⁵⁵

El taller de carpintería, como el resto, sufrió algunos cambios al llegar a Dessau. Si bien hasta ahora había utilizado como elemento básico la madera, comenzó a emplear el acero, con todos los cambios que esto implica tanto en la forma de los productos como en los procesos de fabricación. En la Bauhaus se desarrollaron los primeros proyectos de muebles de tubos de acero para el interior de casas particulares. En concreto, las sillas de Breuer permanecen en la historia del diseño por desarrollar unos planteamientos muy novedosos que se afianzarán en el futuro. Igualmente definitivos son los primeros proyectos de sillas voladas, que se deben a los ensayos del citado diseñador, a los de Mies van der Rohe y a los de Mart Stam.⁵⁶

El primer asiento diseñado en tubo de acero para mobiliario de hogar es la silla B3 (más tarde llamada silla Wassily, en recuerdo de Wassily Kandinsky) de Marcel Breuer. Aunque el tubo de acero ya se empleaba en mobiliario de hospitales o fábricas, Breuer intenta, y consigue, hacer un producto compatible con el espacio privado, aunque el paso del tiempo ha hecho que la Wassily vuelva a lo público (esta silla se utiliza mucho en lugares como los bancos o salas de espera profesionales). De todos modos, la intención del autor era fijar unos criterios de estandarización y racionalidad, haciendo un objeto práctico, ligero y de bajo coste. Buscaría una apariencia anónima, ofreciendo una pieza estructuralmente desnuda, que no obstaculizase el espacio con su presencia. Después de todo, su ideal, como manifestó en una ocasión, era que las personas sintieran que se sentaban en “elásticas columnas de aire”. Si se buscan referencias formales para la pieza, habría

⁵⁵ WICK, Rainer, *Pedagogía...*, *op. cit.*, pp. 42-44.

⁵⁶ TORRENT, Rosalía y M. MARÍN, Joan, *Historia del diseño...*, *op. cit.*, p. 218.

que ir a la angulosidad de los muebles de Rietveld, e incluso a las curvaturas de Thonet, pero en todo caso Breuer logró un objeto único que hoy es ya uno de los “clásicos modernos”.⁵⁷



[Fig:7] Silla modelo B3, también conocida como silla Wassily, diseñada por Marcel Breuer entre 1925 y 1926.

Tras esta experiencia pionera, los miembros de la Bauhaus y otros diseñadores ajenos a la Escuela experimentaron con tubo metálico para mobiliario de distinto tipo. Una interesante experiencia, que contribuyó a variar la tipología de los asientos, fueron las investigaciones en torno a las sillas voladas en cantiléver. El primer proyecto de silla cantiléver se debe al diseñador Mart Stam, que no tenía relación con la Escuela pero conocía a algunos de sus miembros. En 1926 expuso su idea a un grupo de arquitectos entre los que se encontraba Mies van der Rohe. A éste le gustó su idea, en cambio no su resolución formal. La silla de Stam era estructuralmente rígida y de una dureza visual excesiva para su gusto. Mies la reelaboró describiendo una magnífica curva en lo que antes eran cuadrangulares patas y creó con ello un producto diferente. Cambiando el tubo de acero de las patas por el sistema de cinta del mismo material obtuvo, en 1929, la silla Brno, de

⁵⁷ *Ibidem.*, p. 219.

una gran ligereza visual. Por su parte, Marcel Breuer, una vez más con el sistema de tubo de acero, aunque con variaciones en cuanto a forma y materiales (combinó la madera) diseñó su B 64, Cesca, de 1928, que fue la que obtuvo mayor éxito comercial.⁵⁸

La exposición de la Werkbund de Stuttgart (1927), a la que Breuer acudió, supuso un trampolín muy efectivo para sus nuevos muebles de tubo de acero. Tanto el material como la elaboración respondían a los ideales sociales y culturales de la vanguardia ilustrada, decididamente contraria a un concepto de comodidad anticuado y burgués. El ser humano moderno consideraba la vivienda como un elemento puramente funcional. Breuer se defendió ante la acusación de que sus muebles eran “fríos”, “propios de un hospital” y que recordaban “a una mesa de operaciones” subrayando su funcionalidad: “un asiento de tubo de acero de la más alta calidad, algo que comparte con las sillas con relleno. La diferencia es que mi diseño es más ligero, manejable e higiénico; en una palabra, más práctico”.⁵⁹

Gropius creía que la creación de prototipos para la industria era el objetivo principal del trabajo en los talleres. Hannes Meyer, director de la Bauhaus entre 1928 y 1930, situó en primer plano el vínculo entre la producción de la escuela y sus obligaciones con la sociedad. En el taller de carpintería comenzaron a producirse muebles asequibles ideados para las viviendas del pueblo, y piezas para ancianos y niños en lugar de “modelos de fabricación individual para algún snob fascinado por la modernidad”. Meyer dio prioridad a la introducción de avances técnicos en el proceso de diseño. Los productos debían adecuarse en la medida de lo posible a las necesidades reales, por lo que los estudiantes debían realizar “un estudio de las costumbres del pueblo, de la estandarización de la sociedad, de las funciones fisiológicas y psicológicas, del proceso de producción, y realizar un cálculo económico concienzudo”.⁶⁰

En 1929 Alfred Arndt, arquitecto y antiguo estudiante de la Bauhaus, asumió la dirección de los talleres. En verano de 1929, el director de la escuela

⁵⁸ *Ibidem.*, p. 220.

⁵⁹ VON SECKENDORFF, EVA, “El taller de carpintería...”, *op. cit.*, p. 410.

⁶⁰ *Ibidem.*, p. 411.

unificó el taller de carpintería con el de metalurgia y pintura mural con la intención de acercar aún más estas disciplinas al nuevo objetivo de la Bauhaus, “la construcción de la vivienda del pueblo”. Aparecieron los “muebles ligeros” y “muebles por piezas”, fabricados a partir de madera contrachapada y madera estratificada modificada, a menudo combinadas con metal. Los muebles plegables, fáciles de guardar, surgieron para cubrir las necesidades de los habitantes de viviendas pequeñas y estrechas.⁶¹



[Fig: 8] Silla MR90 (conocida como silla Barcelona) diseñada por Mies van der Rohe y Lilly Reich para el Pabellón de Alemania de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929.

A partir de 1930 el último director de la Bauhaus, Mies van der Rohe, modificó de nuevo los objetivos del taller de muebles. Su principal interés era la arquitectura, por lo que las cuestiones sociales quedaron en un segundo plano. Anexionó las secciones de ebanistería, metalurgia y pintura mural a la de arquitectura, y se reservó la dirección del departamento resultante, llamado de

construcción e interiorismo. La fabricación de muebles de combinación continuó bajo la dirección de Alfred Arndt. En 1931 la Bauhaus participó con éxito en un concurso convocado por la Deutscher Werkbund para seleccionar la decoración de la vivienda estándar. A finales de ese año, Arndt tuvo que renunciar a su puesto por considerársele demasiado izquierdista, de manera que Mies le ofreció el cargo a Lilly Reich, con la que ya había trabajado durante años en Berlín. Reich se encargó del taller de tejidos y del seminario de interiorismo. Se limitó la vertiente productiva. Para las viviendas de la *siedlung* Junkers, el macrodepartamento de

⁶¹ *Ibidem.*, pp. 411-412.

Mies planeó formas vanguardistas, si bien el ideal de la unión entre arte y artesanía ya quedaba muy lejos. En esos momentos, se priorizó sobre todo solucionar los problemas desde el punto de vista constructivo.⁶²

3. Conclusiones

A lo largo del trabajo se han descrito las diferentes facetas de los talleres de la Bauhaus, acercándonos así a su comprensión. En primer lugar, los talleres fueron las unidades en las que se organizó la Bauhaus y en las que se desarrolló casi toda su actividad. En ellos se superó la separación entre arte y artesanía a través de su método pedagógico inicial formando a un nuevo tipo de profesional que se adecuaba a las demandas de la sociedad de la época. A la vez que unidades organizativas y centros de enseñanza, los talleres también fueron focos productivos, es decir, generaron productos y patentaron diseños que se vendieron al público y a la industria; esto por un lado supuso una fuente de ingresos para la institución, y por otro generó un corpus objetual que fue conformando y estableciendo la propia estética de la Bauhaus.

La historia de la Bauhaus fue muy azarosa y esto se ha visto reflejado en el desarrollo de los talleres. Las diferentes personalidades e ideas de los directores y maestros así como las relaciones personales que los unían y separaban; el entorno político, económico y social de las tres ciudades alemanas en las que se asentó; las ideas y corrientes de pensamiento en cuanto al arte y el papel de éste en la sociedad, que influyen en directores, maestros y alumnos; la opinión pública y el apoyo o la detracción que generó la escuela, etc. Nada de esto pasó inadvertido en los talleres, determinando su orientación pedagógica, su producción, su supervivencia o su desaparición.

Como se detalla a lo largo del trabajo, por la Bauhaus pasaron personalidades que han llegado a ser auténticos referentes de la modernidad, dejando su impronta en la escuela y viceversa. Su participación en la Bauhaus ha sido una parte de su vida y de su obra que dada su relevancia ha tenido una

⁶² *Ibidem.*, p. 412.

influencia increíble en ámbitos muy diferentes del arte, el diseño y la arquitectura, siendo ésta palpable aún a día de hoy.

El taller de carpintería e interiorismo nos da ejemplos de esa influencia, con obras como la silla Wassily y la silla Cesca, diseñadas por Marcel Breuer o la silla Barcelona diseñada por Mies van der Rohe y Lilly Reich. Éstas obras no sólo se han convertido en iconos del diseño moderno, sino que se siguen fabricando tanto en formas devaluadas en hipermercados a bajos precios como en reproducciones exquisitas para un público de mayor poder adquisitivo. La Bauhaus, sigue viva.

Relación de imágenes⁶³

- [Fig: 1] Retrato de Walter Gropius por E. Bieber, 1928. Fuente:
<https://www.bauhaus100.de/en/past/people/directors/walter-gropius/>

- [Fig: 2] Diagrama para la estructura de la enseñanza en la Bauhaus, por Walter Gropius. Fuente:
<https://www.bauhaus100.de/en/past/works/education/schema-zum-aufbau-der-lehre-am-bauhaus/>

- [Fig: 3] Vista del edificio de la Bauhaus desde el noroeste, por Lucia Moholy. Fuente:
<https://www.bauhaus100.de/en/past/works/architecture/bauhausgebaeude-dessau/>

- [Fig: 4] Fotografía del taller de tejeduría. Fuente:
<https://learningfromdesign.wordpress.com/2016/01/07/talleres-de-la-bauhaus-un-modelo-educativo/>

- [Fig: 5] Silla Africana de Marcel Breuer y Gunta Stölzl, 1921. Fuente:
https://www.bauhaus.de/en/ausstellungen/sammlung/205_moebel/491

- [Fig:6] Anuncio publicitario de un mueble infantil diseñado por Alma Buscher en 1923. Fuente:
http://catalog.quittenbaum.de/object_detail_Kinderspielschrank_28ti2429_Siedhoff_Buscher_Alma_Bauhaus_Weimar_Weimar_oder_Bauhaus_Dessau_47885_list_objects_M_083_0_eng

- [Fig:7] Silla modelo B3, también conocida como silla Wassily, diseñada por Marcel Breuer entre 1925 y 1926. Fuente:
http://www.disup.com/wp-content/uploads/2013/06/sw_02.jpg

- [Fig: 8] Silla MR90 (conocida como silla Barcelona) diseñada por Mies van der Rohe y Lilly Reich para el Pabellón de Alemania de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Fuente:
<http://a142.idata.over-blog.com/3/69/48/04/barcelona-chair1.jpg>

⁶³ Las páginas web citadas fueron consultadas, todas ellas, el 20 de octubre de 2017.

Bibliografía

- BENÉVOLO, Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.
- DE FUSCO, Renato, *Historia de la arquitectura contemporánea*, Madrid, Blume, 1981.
- DE FUSCO, Renato, *Historia del diseño*, Barcelona, Santa & Cole, 2005
- DROSTE, Magdalena, *Bauhaus*, Alemania, Taschen, 2006.
- FIEDLER, Jeannine y FEIERABEND, Peter, *Bauhaus*, Colonia, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000.
- FIELL, Charlotte, *El diseño industrial de la A a la Z*, Köln, Taschen, 2001.
- KANDINSKY, Wassily, *Cursos de la Bauhaus*, Madrid, Alianza, 2007.
- MALDONADO, Tomás, *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismarck y Weimar*, Buenos Aires, Infinito, 2005.
- MALDONADO, Tomás, *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos (1946-1974)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
- PEVSNER, Nikolaus, *Los orígenes de la arquitectura y el diseño moderno*, Barcelona, Destino, 1992.
- PEVSNER, Nikolaus, *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*, Buenos Aires, Infinito, 2003.
- S. HOCHMAN, Elaine, *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2002.
- TORRENT, Rosalía y M. MARÍN, Joan, *Historia del diseño industrial*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005.

- VON VEGESACK, Alexander y REMMELE, Mathias, *Marcel Breuer: diseño y arquitectura*, Weil am Rhein, Vitra Design Museum, 2003.
- WICK, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid, Alianza Forma, 2007.
- WHITFORD, Frank, *La Bauhaus*, Barcelona, Ediciones Destino, 1991.
- WINGLER, Hans M., *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Londres, The MIT Press, 1986.