**Nuria Rodríguez Ortega (fragmento de su tesis)**

**III. 2. LA REPERCUSIÓN DE LAS VANGUARDIAS Y LOS INICIOS DEL MOVIMIENTO MODERNO**

**III.2.1. PRECISIONES EN TORNO A LA NOCIÓN DE MOVIMIENTO MODERNO**

Empecemos precisando que el Movimiento Moderno (*Modern Movement*) no fue una asociación concreta de artistas y diseñadores al estilo de los "ismos" de las primeras vanguardias, sino que se trata, en realidad, de una noción abstracta utilizada por historiadores y críticos para designar a todos los que compartían una misma actitud respecto del diseño y de la arquitectura, caracterizada fundamentalmente por la no disociación entre forma y valores sociomorales, y que pretendía crear una nueva estética para un nuevo mundo tecnológico [[1]](#footnote-2), haciendo tabla rasa de todo lo anterior.

La vanguardia que conocemos como Movimiento Moderno surgió en torno a la década de 1920, aunque cuenta con notables antecesores como A. Loos y J.J.P. Oud. Donde tuvo más fuerza fue en Alemania, seguida por Francia, Italia y Austria, y sus líderes fueron Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Wright y Alvar Aalto. En Gran Bretaña, a pesar de los esfuerzos de unos cuantos pioneros como Coates y Maxwell Fry, la influencia de W. Morris supuso un enorme obstáculo para la aceptación del Movimiento Moderno, que sólo tuvo alguna incidencia a fines de los años veinte, pero, en lo general, la corriente dominante fue reaccionaria hasta prácticamente la década de 1950. En Estados Unidos, sin embargo, receptora de los emigrantes procedentes de Alemania durante el dominio hitleriano (Gropius, Breuer, Moholy-Nagy), el movimiento tuvo importantes repercusiones.

El Movimiento Moderno se asocia con una estética y con un lenguaje formal muy particular, predominantemente geométrico, que iremos viendo a lo largo de este capítulo y del siguiente, ya que su influencia en el ámbito del diseño industrial ha sido decisiva. En arquitectura, el lenguaje desarrollado por estos artistas llegó a ser codificado como un nuevo estilo, denominándose a partir de la década de 1930 Estilo Internacional (*International Style*) debido a su carácter universalista, y que se caracterizó por la fusión de función, tecnología, democratismo y formalismo geométrico.

**III. 2. 2. ASPECTOS RELEVANTES DE LA VANGUARDIA**

Aunque matizados por las diferentes circunstancias personales y nacionales, existen una serie de aspectos en el fenómeno de la Vanguardia que pueden ser considerados universales. Entre ellos, la preocupación por la función social del arte, es decir, la integración del arte en el entorno vital del hombre en la búsqueda de un cambio revolucionario del mundo por la vía artística [[2]](#footnote-3); y la tentativa de determinar unas bases objetivas, incluso científicas, para la creación y la compresión del arte, válidas, pues, para todos.

Este último objetivo llevó a los artistas a investigar la posibilidad de alcanzar unas formas ideales (platónicas) que simbolizaran esa realidad eterna y universalmente válida, situada más allá de lo mudable y efímero del mundo material sensible. Desde el punto de vista plástico, esta búsqueda se materializó, principalmente, en un proceso de abstracción en el que la realidad -el referente figurativo- quedó reducida a sus formas geométricas básicas y simples, expresión de su esencia inmutable, una vez depurada de todo lo accesorio, accidental y cambiante. El movimiento cubista tuvo en los inicios una importancia fundamental para el desarrollo de estas ideas.

A su vez, la equiparación de estas formas esenciales con la estética mecanicista permitió presentarlas, además de atemporales y eternas, como absolutamente "modernas", ya que la máquina se constituyó para los hombres de las primeras décadas del siglo XX en una de las realidades más representativas de la nueva era que se iniciaba.

La sugestión por la máquina, característica del Movimiento Moderno y de la Vanguardia en general, no sólo se apoyó en la capacidad de ésta para ser medio con el que lograr un diseño racional y efectivo en la producción en serie, sino también en su condición de metáfora o símbolo de ese logro. Esto implicaba un cambio de mentalidad que tuvo sus consecuencias visibles en el campo del diseño: los victorianos creían que había que disfrazar las máquinas cuando no estaban destinadas a la producción sino al consumo. Los defensores del Movimiento Moderno, por el contrario, pensaban que las máquinas debían expresar y simbolizar lo que ellas mismas eran. Argumentaban que el aspecto visual de todo producto debía estar determinado por la lógica interna de su construcción y su mecanismo.

Le Corbusier (1887-1965), por ejemplo, hizo que sus casas adoptaran la apariencia de aviones y barcos; y le gustaba publicar recortables en perspectiva axial, presentando una pieza cualquiera procedente de una moderna fábrica como imagen tan digna de contemplación como una gran escultura. Llegó a declarar la célebre frase de que "una casa es una máquina para vivir". La estética de la máquina influyó igualmente en el movimiento *De Stijl* y en la Bauhaus, como veremos a continuación.

Trascendental en esta exaltación de la máquina y del maquinismo fue el movimiento futurista, la tendencia artística más influyente tras el Cubismo. El ***Futurismo italiano***, fundado por F. Marinetti (186-1944) en 1909, contó entre sus miembros con U. Boccioni (1882-1916), C. Carrà (1881-1966), L. Russolo (1885-1947), G. Balla (1871-1958), G. Severini (1883-1966) y el propio F. Marinetti. Todos ellos firmaron en febrero de 1910 el *Manifiesto de los pintores futuristas*, y en abril de aquel mismo año, el *Manifiesto técnico de la pintura futurista*. Dos años más tarde, en abril de 1912, Boccioni firmaba el *Manifiesto técnico de la escultura futurista*. En estos textos, así como en las obras realizadas por los artistas mencionados, se encuentran ya buena parte de los principios estéticos que caracterizarían la década de 1920-1930, fundamental en la historia del diseño arquitectónico e industrial.

El Futurismo fue una inflamada manifestación en pro de la edad moderna, que para los integrantes del movimiento significaba máquinas y tecnología. De hecho, fue el primer grupo que ensalzó la capacidad de seducción de la máquina, equiparándola a una obra de arte clásica ("Un coche de carreras es más bello que la Victoria de Samotracia") y proclamándola como la expresión propia de los nuevos tiempos. Su imagen de la máquina transformadora de la sociedad y del arte se difundió por toda Europa, y tuvo una enorme trascendencia, aunque el movimiento como tal no resistiera la embestida de la I Guerra Mundial.

Desde el punto de vista plástico, el Futurismo defendió -y así se puede ver en algunos fragmentos del *Manifiesto técnico de la escultura3*...[[3]](#footnote-4)- una estética geométrica de líneas rectas, severas y básicas, pero no como el resultado de la búsqueda de formas ideales y esenciales (platónicas) al modo del Cubismo, sino en la medida en que estas formas geométricas y básicas eran las que se asociaban a la maquinaria moderna, de ahí que se erigieran en símbolo del diseño mecánico. Así pues, tanto el Cubismo como el Futurismo, en su búsqueda de una estética nueva, conducían la expresión plástico-visual a una geometría de formas básicas y esenciales, aunque apoyados en presupuestos distintos.

Vinculado a su maquinolatría, el Futurismo también supuso un fortalecimiento del valor de la tecnología y de los propios tecnológos; no sólo las máquinas y la técnica, sino también los ingenieros y mecánicos fueron considerados hombres dotados de unas cualidades singulares y de una sensibilidad especial. Esta estimación de lo técnico se reflejará en la propia pintura contemporánea, que en ocasiones adoptará las formas de expresión propias de los dibujos técnicos realizados por ingenieros, como se puede observar en *El molinillo de café* (1911), donde M. Duchamp nos muestra un esquema analítico de la máquina, incluido su funcionamiento, o en algunas de las obras de Picabia, que asemejan auténticos diagramas técnicos.

Otro de los principios artísticos dominantes del movimiento fue el dinamismo, considerado también uno de los aspectos más significativos de la era moderna, lo que impulsó a estos artistas a intentar representar en sus obras la velocidad, el movimiento y la capacidad de transformación de la nueva maquinaria, así como las sensaciones simultáneas de la vida contemporánea, tal y como se desarrollaba, rápida, nerviosa y agitada, en las grandes y modernas metrópolis.

Estas ideas se pueden ver en algunos de los diseños que Balla llevó a cabo, ya que fue él quien primero aplicó las teorías futuristas a las artes decorativas. [Ej.: *ventaglio* -abanico- (proyecto de 1918); *paravento* -biombo- (1916-1917); *paravento con linea di velocitá* (1917); *estudio de lámpara* (1914); mobiliario pintado para el interior de la casa Löwenstein (1913-1914); mobiliario de colores brillantes para su Casa Futurista de Roma (ca. 1918), interior del salón de baile *Bal Tik-Tak* (1921)]. Estas incursiones en el diseño fueron continuadas por F. Depero (1892-1960), quien fundó un estudio de arte futurista en Rovereto, el cual se mantuvo durante la década de 1920. En la década de los treinta, Balla y otros artistas aplicaron sus ideas a la cerámica y al diseño de interiores. En el campo de la arquitectura, destaca A. Sant´Elia (1888-1916), cuyas ideas, recogidas en su *Manifiesto de arquitectura futurista* (1916), serían adoptadas a partir de 1917 por los miembros de *De Stijl*, movimiento del que hablaremos a continuación.

Ahora bien, la influencia más relevante del Futurismo en los ámbitos de la arquitectura y el diseño radica en la fusión de sus ideas con las del Cubismo. En términos generales, puede decirse que Cubismo y Futurismo constituyen la herencia común de la que participan todos los movimientos de vanguardia posteriores a 1917, que beben a la vez de ambas corrientes. El continuo contacto a partir de 1911 de los futuristas con el grupo cubista de París, que representaba la vertiente más intelectual y racional de este movimiento, modificó sensiblemente la visión futurista. Sin abandonar su exaltada defensa de la máquina y del maquinismo, los futuristas empezaron a buscar en ella cualidades como las de orden, disciplina, método, precisión armoniosa, etc., valores todos ellos acordes con las ideas intelectuales del grupo cubista de París. Fue así como el mecanicismo futurista se materializó en formas geométricas puras y esenciales, que eran las que se podían contemplar en las obras de estos últimos artistas.

A consecuencia de todo ello, el principio del dinamismo pasó a un segundo plano y se comenzó a enunciar un concepto de la máquina basado en los valores de función y eficacia: la máquina apareció entonces como un ideal de precisión y armonía, una estructura que en su construcción respondía plenamente a la eficacia de la función para la que había sido ideada.

***Purismo.*** Estas ideas fueron desarrolladas especialmente por Ozenfat (1886-1966) y el arquitecto Le Corbusier (1887-1965), quienes trataron de crear un vocabulario de elementos pictóricos en el que se combinaran el idealismo platónico y los conceptos de mecanización y modernidad. A su sistema lo denominaron Purismo, y expusieron sus teorías en una revista que fundaron en 1920 llamada *L´Esprit Nouveau*; en el libro *Après le Cubisme*, *le purisme,* de 1918; y en el tratado de 1924, *La Peinture moderne*. En cualquier caso, correspondería a Le Corbusier el desarrollo de las tesis puristas en el campo de la arquitectura y el diseño.

Su idea de base era que el objetivo del arte moderno -como el de la ciencia- debía consistir en la expresión del mundo contemporáneo, y el mejor modo de hacerlo radicaba en descubrir en la propia vida moderna las formas comunes a todas las clases de cosas, para así poder expresar no lo variable y contingente, lo que cambia, sino lo invariable (*l´invariant*), inmutable y universal; del mismo modo que la ciencia enuncia leyes que, como tales, son invariables, fijas y universales. Esta idea dio lugar a un proceso de depuración formal y de eliminación de todo lo accesorio, orientado nuevamente a encontrar esas formas básicas y comunes a todas las cosas, y, por tanto, regulares y universales.

Siguiendo este objetivo, propugnaron una jerarquía de formas geométricas básicas y esenciales, cuya composición estaba controlada por leyes basadas en la sección áurea[[4]](#footnote-5), las cuales también determinaban las proporciones geométricas, a su vez relacionadas entre sí por un sistema modular. El resultado fue, en consecuencia, una estética de orden, claridad y precisión casi matemática, en la que predominaban las nociones de proporción, medida, armonía, exactitud y simplicidad; esto es, una estética de raíz clásica.

Las teorías del Purismo también se fundamentaban en un concepto del hombre en cuanto mecanismo humano perfeccionado por el proceso de la selección natural -ya hemos aludido a la devoción de Le Corbusier por la máquina-, y que funcionaba de acuerdo con las leyes de la economía, esto es, conseguir la máxima eficacia con el menor gasto. Esta perfección "natural" hallaba su reflejo en los objetos funcionales que más estrictamente se ajustaban a esta misma ley. A los objetos que satisfacían de forma más completa las necesidades humanas se los denominó "objetos-tipo" (*objet-type* u *objet-standard*). Por objeto-tipo se entendió, pues, un objeto absoluto, que en consecuencia obviaba los accidentes particulares e individualizadores debidos al tiempo, la perspectiva, la personalidad, etc., y que era producido en grandes cantidades, es decir, en masa[[5]](#footnote-6); de ahí que el Purismo llevase a cabo paralelamente una auténtica apología de los utensilios producidos en serie, y, sobre todo, de los más funcionales, utilitarios y triviales. Asimismo, el objeto-tipo fue considerado como la culminación de un proceso de perfeccionamiento y normalización funcional: era la forma más perfecta, y, por tanto, estable, duradera y universal que se podía obtener para satisfacer la función a la cual se destinaba. Por lo que respecta a la normalización y estandarización implicada en este proceso, hay que tener en cuenta que Le Corbusier había estudiado en el *Werkbund* y, por tanto, había entrado en contacto con la teoría de los tipos de Muthesius, a la que nos referiremos en el epígrafe siguiente.

Otro de los aspectos influyentes que el Purismo adoptó de las ideas contemporáneas acerca de la obra de arte fue la tesis de que ésta debía ser absolutamente impersonal, sin que se debiera advertir en ella la huella del sujeto creador, tal y como ocurría con los objetos producidos en serie de manera mecánica, y tal y como correspondía a una estética que pretendía ser científica, universal e internacional.

El mérito del Purismo residió, por tanto, en haber sido capaz de reunir en una propuesta estética coherente todas estas ideas -objeto, tipo, platonismo, geometría esencial, maquinismo, etc.- que se encontraban ya circulando por los ambientes plásticos desde antes de la guerra.

Además, en las ideas de Le Corbusier subyace un fuerte compromiso con la problemática social. Estaba convencido de que era posible un mundo en el que la tecnología moderna, en su conjunción con la belleza, crearía un entorno ideal y socialmente productivo. En 1925, en la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* de París, Le Corbusier plasmaba estos ideales en el *Pavillon del´Esprit Nouveau*, amueblado con las sillas de madera curvada de Thonet y con un mobiliario a juego diseñado por él mismo. De acuerdo con su idea de la casa como una "máquina para vivir", la concepción del mobiliario de Le Corbusier no podía ser otra que la funcionalista, la cual quedó expresada en una estética depurada y geométrica, según las formas defendidas y priorizadas por las teorías puristas.

En 1927, se asoció con Ch. Perriand, con quien realizaría unos diseños de muebles -en la actualidad, reproducidos por *Cassina6*- en los que se combinaba la elegancia, el confort y la modernidad: la *chaise-longue* (1928), el *sillón grand confort nº LC2* (1928) y la *silla basculante nº B301* (ca. 1928). Le Corbusier y Perriand sólo trabajaron como diseñadores mientras estuvieron juntos. Después de su separación, a finales de los años treinta, Le Corbusier no volvió a diseñar ningún mueble de importancia.

6 www.cassina.it NURIA RODRÍGUEZ ORTEGA 278

***De Stijl.*** En Holanda, el movimiento *De Stijl*7**,** fundado en 1917 por Theo van Doesburg (1883-1931), también tuvo como punto de partida una filosofía idealista, buscando un arte que diera forma a una nueva visión de la vida moderna. La esencia de su teoría era la idea neoplatónica, ya aludida, de que existe una realidad última y verdadera detrás de la apariencia de las cosas, de tal modo que los artistas, para expresar dicha verdad última, debían obviar la representación de los aspectos accidentales, cambiantes y mutables, y centrarse en sus cualidades absolutas y permanentes, las cuales encontraban sin duda su mejor modo de expresión en una geometría esencialista y depurada.

Así, la plástica de *De Stijl* fue sometida a un gradual proceso de depuración de las formas que culminó en una abstracción geométrica total. La composición formal quedó reducida a los elementos fundamentales: la línea vertical y la línea horizontal; los tres colores primarios: rojo, amarillo y azul; y los tres valores de base: blanco, negro y gris; éstos -según creían los artistas del grupo- subyacían a toda la realidad visible. Su objetivo era crear una imagen de equilibrio y proporción que simbolizara la armonía universal de la vida y que, asimismo, fuera capaz de transmitirla a la humanidad. A su vez, la equiparación de las formas geométricas con la producción mecánica, concebida esta última como un medio para extender esta armonía a través de todo el entorno visible, proporcionó a sus teorías unas fuertes connotaciones sociales y utópicas, alentadas por el deseo de transformar y cambiar a través de la estética un mundo que creían corrupto. La diferencia, pues, con la utopía de Ruskin y Morris es que la de *De Stijl* se orientaba hacia el futuro, era una utopía progresista, no presentando por consiguiente ningún rasgo de carácter reaccionario o revivalista.

*De Stijl* se convirtió, por tanto, en el primer diseño total del medio ambiente, que quería buscar una armonía entre los hombres y su mundo, pero que ya tenía una evidente referencia técnica y mecánica. De hecho, fue Van Doesburg, claramente influido por la mecanolatría futurista, quien acuñó el concepto de `estética mecánica´. Para él, la máquina poseía ilimitadas posibilidades expresivas para las artes, y, además, esta estética técnica se presentaba como la expresión de una nueva forma social. No sólo se trataba, pues, de una reflexión en torno a las funciones del arte y su relación con la sociedad, sino también de la reflexión sobre

7 *De Stijl* era el título de una revista dirigida por van Doesburg, que, en medio del *totum revolutum* artístico de las primeras décadas del siglo XX, funcionó como centro de debate y cuestionamiento de las antiguas y nuevas ideas acerca del arte. Como tal movimiento, tuvo poca consistencia organizativa -nunca se llegó a organizar formalmente-, aunque como tendencia plástica gozó de una notable presencia e influencia, ya que sus representantes compartieron, no sólo unos mismo objetivos, sino también un lenguaje visual común muy característico.MANUAL DE TEORÍA Y ESTÉTICA DEL DISEÑO INDUSTRIAL 279

. la importancia de la técnica en el diseño8. Por eso, podemos considerar a los teóricos de *De Stijl* como los fundadores de esa estética de la máquina que tanta influencia tendría en el diseño de la década de 1920. Ellos reorientaron las posiciones más exaltadas de los futuristas hacia una postura más moderada y disciplinada, en la que la máquina se entendió no como un fin en sí mismo, sino como un instrumento de y para la existencia humana9

Desde el punto de vista plástico-formal, propugnaron la transparencia de las formas, una severa estética, una pureza geométrica que -como hemos dicho- tenía una base ideológica de carácter social y derivaba del lenguaje cubista, la desornamentación de las formas y, a igual que el Purismo, una absoluta despersonalización; vías todas ellas para alcanzar una belleza y un lenguaje visual que debía ser universal. Mondrian describió este desarrollo plástico como Neoplasticismo y en 1926, Van Doesburg empleó el término "Elementalismo".

Dentro de las propuestas neoplásticas del grupo *De Stijl* destacan, sobre todo, las experiencias de Rietveld (1888-1964), quien concibió en 1918 la famosa silla *Rojiazul* -fabricada en la actualidad por *Cassina*-, una de las primeras expresiones tangibles de los ideales elementalistas de *De Stijl* llevados al terreno del espacio y de lo tridimensional. Estaba elaborada a partir de listones de madera y tableros contrachapados mecanizados, colocados unos sobre otros o yuxtapuestos, sujetos con tornillos sin empalmes o rebajes, y pintados con los colores primarios. La silla fue concebida como vía para la experimentación plástica, como demostración de la construcción de sillas, más que como objeto utilitario. Rietveld procedió a un completo análisis de las "funciones" de la silla -sentarse, apoyarse, apoyar los brazos, etc.-, cada una de las cuales se redujo a sus elementos fundamentales (la función de sentarse, por ejemplo, estaba resuelta mediante cuatro placas, respaldo, asiento y dos costados), quedando, a su vez, visualmente separadas entre sí. Así pues, además de la simplificación formal y funcional, la silla también se caracterizaba por su claridad estructural: ninguno de sus elementos se hallaba encubierto o disimulado10. En la misma línea se sitúan el *carrito de playa* (1918), la *carretilla infantil* (1923) y el mobiliario diseñado para la casa Schröder (1924). Como veremos más adelante, estos conceptos encontrarán su lugar más fecundo en la estética propuesta por la Bauhaus, y esta silla en concreto ejercerá una influencia directa en el mobiliario de metal tubular que Breuer diseñó en dicha escuela.

8 HESKETT, J., *ob. cit*.

9 BANHAM, R., *ob. cit*., p. 163.

10 Véase *ibídem*, p. 192. NURIA RODRÍGUEZ ORTEGA 280

No obstante, y junto a estas experiencias más plásticas que funcionales, el enfoque que tuvo *De Stijl* en cuanto al diseño de objetos de uso cotidiano fue utilitarista, probablemente influido por la concepción puritana holandesa11.

La exploración de la estética neoplástica que Rietveld estaba llevando a cabo culminó en 1924 con la *casa Schröder* de Utrecht, que acusa una clara influencia del arquitecto norteamericano F. L. Wright. Este encargo le permitió crear una imagen total para la vida moderna. La organización funcional de la casa, sus elementos formales y la totalidad de sus muebles y accesorios se combinaron para formar un ambiente integrado en una unidad estética de líneas, planos y colores.

***Constructivismo***. En Rusia, se denomina así de manera general al arte inmediatamente posterior a la revolución de 191712, el cual quedó expresado en sus líneas fundamentales en dos manifiestos publicados en 1920: *El programa del Grupo de Constructivistas* (Gan, Stepanova y Rodchenko) y el *Manifiesto realista* (Pevsner y Gabo). El Constructivismo ruso estuvo, nuevamente, alentado por la idea de que las máquinas debían ser adoptadas por el arte y que la industria y las artes industriales podía transformar la vida. Hay que tener en cuenta que el Constructivismo estuvo fuertemente vinculado a los ideales socialistas posrevolucionarios y a su búsqueda de mecanismos más democráticos de producción de bienes, de ahí que su acercamiento al diseño aplicado a la industria deba entenderse bajo esta perspectiva.

Su teoría figurativa, por tanto, se encontró estrechamente ligada a la utopía social, y en ella hay que buscar el origen del funcionalismo moderno, tal como se desarrolla a partir de la Bauhaus. Se trató, al igual que en los casos anteriores, de una estética de rigurosa severidad formal, de formas geométricas puras y simples, y de una total ausencia de ornamentación, que encuentra sus precedentes en algunos aspectos del diseño de ingeniería del siglo XIX, así como en el *Art Nouveau* severo y, sobre todo, en las concepciones antiornamentalistas de A. Loos.

El ideal de austeridad del Constructivismo ruso también descansaba sobre su utopía social, en la medida en que la abolición de los ornamentos implicaba un progreso de la sociedad: la eliminación de lo superfluo en los objetos de uso supondría una economización de la fuerza de trabajo, una elevación de la

11 FIELL, P. & CH., *Diseño del siglo XX..., ob. cit*., p. 202.

12 Este término genérico abarca, no obstante, enfoques muy diversos, desde el idealista de Pevsner y Gabo hasta el antiidealista y antiarte de Lissitzky. MANUAL DE TEORÍA Y ESTÉTICA DEL DISEÑO INDUSTRIAL 281

productividad e, incluso, de los salarios13. Consecuentemente, el funcionalismo y el racionalismo se convirtieron en los principios estéticos principales.

Dentro del Constructivismo ruso, Malevitch (1878-1955) reunió un círculo de personas interesadas por un tipo de actuación más puramente espiritual y artística, que buscaban en estas imágenes completamente abstractas un tipo de emoción pura *(Del cubismo y el futurismo al suprematismo: el nuevo realismo pictórico*, 1915). De ahí que sus ocasionales diseños de formas de uso, como la popular *tetera* de 1918, no deban entenderse como ejemplos de diseño industrial propiamente dichos, como objetos utilitarios, sino como ilustraciones de su concepción figurativa suprematística14; son imágenes a las que no se les puede atribuir el carácter de un objeto de uso, sino únicamente el de la realización estética de una idea abstracta. Se trata, pues, de abstracciones (al igual que las piezas neoplásticas de Rietveld). También este severo formalismo del grupo que rodeó a Malevitch ejercería una clara influencia sobre la Bauhaus, pero ya totalmente exento de sus ideas espiritualistas y metafísicas.

Otra de las figuras claves de este movimiento fue El Lissitzky (1890-1941). Arquitecto de formación, su obra más interesante se desarrolló en el terreno del diseño gráfico y de la tipografía, aunque también trabajó como interiorista y diseñó algún mobiliario. Su actuación más significativa, sin embargo, se debió a su papel como intermediador entre la vanguardia rusa y los movimientos de la Europa Occidental.

Aunque los hemos considerado por separado, es fácil advertir cómo todos estos movimientos de vanguardia convergen en una plástica común y comparten, salvando las oportunas distancias, unos mismos valores. Hay que tener en cuenta, además, que existió una fértil interacción entre los integrantes de estas tendencias. Con frecuencia, se conocieron y trabajaron juntos, intercambiando ideas y experiencias, configurando, pues, entre todos el clima intelectual y visual que orientaría las tendencias del diseño durante las décadas siguientes.

¿Qué es, pues, en resumen lo que estas vanguardias legan al desarrollo del diseño que tendría lugar durante los años veinte bajo la presencia aglutinante de la Bauhaus? Pues, fundamentalmente, la propuesta de un lenguaje universal e

13 SELLE, G., *ob. cit*., p. 119.

14 El Suprematismo es un proyecto artístico vanguardista propuesto por Malevitch y Mayakovsky en San Petersburgo en 1915, que aspiraba a lograr la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas mediante un lenguaje absolutamente autónomo que rechazaba la imitación de la naturaleza -referentes figurativos- y de las formas ilusorias. Constituyó, por tanto, una tendencia abstracta de la pintura, en la que los elementos básicos eran el rectángulo, el círculo, la cruz y el triángulo. NURIA RODRÍGUEZ ORTEGA 282

internacional, que se entendió como expresión de la era moderna, y que se apoyaba sobre una ideología de fuertes connotaciones ético-morales; es decir, un lenguaje visual absolutamente nuevo, sin referencias historicistas o estilísticas al pasado, producto y expresión de una nueva era, y orientado a su vez a la construcción de un mundo nuevo, objetual y visualmente más democrático, armonioso y funcional. Para conseguir este lenguaje de formas esenciales y universales, pusieron en marcha una plástica impersonal, desornamentada y depuradamente geométrica.

No obstante, esta geometría simple y básica tenía otras fuentes: por una parte, era símbolo y expresión de la tecnología mecanicista moderna, de hecho, las máquinas producían formas rectas y limpias mejor que cualquier artesano, y los objetos producidos en serie y mediante máquinas -es decir, los objetos de los nuevos tiempos- respondían a estas formas elementales y simples; por otra, era también la expresión de esas leyes perennes e inmutables, es decir, universales, que rigen el arte, y que solemos identificar con los valores clásicos. Pero existía además un criterio más pragmático: estas formas eran las que mejor y más eficazmente se adecuaban a los nuevos mecanismos de producción industrial serializada.

Pues bien, todo este conjunto de factores sería asumido por la Bauhaus y desarrollado en una estética cuya influencia resultaría decisiva en la evolución del diseño y la arquitectura hasta prácticamente mediados de la década de 1960. No obstante, antes de adentrarnos en la Escuela de la Bauhaus, veremos otro de los organismos pioneros de este Movimiento Moderno: su actuación e ideas, paralelas a la de las corrientes que acabamos de describir, resultan imprescindibles para entender este panorama que estamos trazando.

**III.2.3. HACIA EL MOVIMIENTO MODERNO: EL *DEUTSCHE WERKBUND***

En 1907, se fundó el *Deutsche Werkbund* (Asociación Artesanal Alemana). Se creó conforme al modelo de los gremios ingleses que, como hemos visto, aparecieron durante la segunda mitad del siglo XIX, pero se rigió por unos presupuestos más prácticos, nacionalistas y economicistas que éstos, aunque sin olvidar los principios democráticos y sociales que se encontraban en su base. El objetivo principal de la Asociación era el "ennoblecimiento del trabajo artesanal en conjunción con el arte, la industria y los oficios". En definitiva, se pretendía, por fin, poner en contacto a artistas y arquitectos con la nueva realidad de la máquina, en un deseo creciente de elevar la calidad de los productos industriales alemanes, cuya inferioridad amenazaba seriamente la economía del país. Así, P. Behrens, MANUAL DE TEORÍA Y ESTÉTICA DEL DISEÑO INDUSTRIAL 283

directamente implicado en su fundación, se dedicó a estudiar las relaciones que podían establecerse entre las exigencias estético-creativas del artista y las técnicas del ingeniero, en su ideal de fundir arte y técnica para la concepción de los productos industriales.

Este interés era compartido por la generalidad de los alemanes, como así lo demuestra el hecho de que, por aquellas mismas fechas, las propias industrias estuviesen recurriendo a los diseñadores para organizar sus ventas y campañas publicitarias15, y en este contexto se enmarca, precisamente, la contratación de Behrens como consultor de diseño de la AEG, en el mismo año de la fundación del *Werkbund* (1907). El caso de Behrens, por tanto, no fue un hecho aislado, aunque sí quizá el más significativo y conocido.

Como señalamos en el capítulo anterior, fue la obra de Muthesius, *Das Englische Haus* (1905), la que creó ese ambiente intelectual que hizo posible la fundación del *Deutsche Werkbund*, pero también hay que tener en cuenta el cambio de planteamiento estético y de concepto que el diseño estaba experimentado por aquellos años en el contexto alemán. En la Exposición Alemana de Arte y Artesanía celebrada en 1906 en Dresde, la expresividad plástica del *Art Nouveau* había sido relegada por un estilo más funcional y utilitarista. Y esta reorientación no comprometía sólo a lo visual, a la creación de una nueva forma, sino que se apoyaba sobre imperativos sociales: conseguir productos bien diseñados, pero también más asequibles y en grandes cantidades. A diferencia de los ingleses del *Arts & Crafts*, los alemanes se dieron cuenta de que este objetivo sólo podría ser alcanzado mediante la aplicación de métodos industriales mecánicos; de ahí, como decíamos, la plena aceptación de la realidad de la máquina por parte del *Deutsche Werkbund.*

Por eso, el *Deutsche Werkbund* se caracterizó, entre otras cosas, por sus esfuerzos para adecuar la estética de los productos a la nueva realidad de la máquina, la producción industrial y la fabricación en serie. Así, F. Naumann expresaba en 1906 la necesidad de buscar una nueva estética, pues dedicarse a la reproducción mecánica de diseños creados para la elaboración manual suponía un empobrecimiento de las posibilidades reales de las máquinas16. Es evidente, pues, el contraste con la postura antimecanicista del *Arts & Crafts* y con la del propio Art Novueau

Sin embargo, Para Muthesius la función de la Asociación no debía limitarse únicamente a cambiar y mejorar el aspecto de los objetos producidos, sino que su

15 BANHAM, R., *ob. cit*., p. 74.

16 SELLE, G., *ob. cit*., p. 90. NURIA RODRÍGUEZ ORTEGA 284

objetivo debía ser igualmente influir y ser expresión del carácter nacional alemán. Por lo tanto, la misión de las formas consistía en reflejar la unidad de la nación; se buscaba, en consecuencia, la creación de un estilo artístico que fuera manifestación visual de la cultura nacional. A su vez, este tipo de estilo "nacional" comportaba un valor económico, en la medida en que se adecuaría de una forma más general y efectiva al gusto del pueblo germano. Así pues, Muthesius también veía en la unión de arte e industria un camino para mejorar la economía de la nación.

De esta manera, el realismo económico y político suplantaba a la utopía sociomoral de Ruskin y Morris. Ahora se trataba del ennoblecimiento de los productos industriales nacionales y de la ampliación internacional de su circulación mercantil. El razonamiento era lógico: la elevación de la calidad de la producción alemana, además de la autoafirmación nacional, también facilitaría la conquista del mercado mundial. De todas formas, hay que tener en cuenta que, junto al componente de imperialismo político-económico que subyace claramente en esta proposición, bajo el marco de la sociedad industrial, una expansión del mercado se consideraba paralela a un mejoramiento de la calidad cultural de la vida.

Hasta 1911, la asociación no tuvo una orientación estética clara. En ese año, Muthesius pronunció un discurso en el Congreso celebrado por el *Werkbund* en el que, entre otras cosas, apostaba por la forma abstracta como base de la estética del diseño industrial, pero una forma abstracta que procedía de la simplificación de las formas geométricas propias del diseño neoclásico alemán del siglo XVIII, que Muthesius admiraba, por lo que, en realidad, su propuesta, más que tender hacia un estilo nuevo, seguía estando enganchada al peso cultural de la tradición.

Otro de los aspectos de esta "estética industrial" asociada al *Werkbund* fue el principio de la depuración ornamental. La cuestión planteada, sin embargo, no consistía tanto en rechazar el ornamento como tal, sino en sustituir el estilo tradicional por el moderno. De esta manera, no nos sorprende que el propio Behrens propusiera la ornamentación incluso en objetos técnicos, con la condición de que dichos motivos ornamentales fueran geométricos e impersonales17, es decir, modernos. Ya decíamos también al respecto en el capítulo anterior cómo, si bien Muthesius había proclamado la eliminación de lo superfluo, esto no implicaba una condena absoluta de la ornamentación, sino sólo de la accesoria.

Por su parte, la adecuación de los objetos a las exigencias de la fabricación mecanizada contribuyó igualmente a la progresiva simplificación geométrica que experimentó la producción del *Deutsche Werkbund*, característica que seguirá

17 Véase MALDONADO, T., *ob. cit*; BANHAM, R., *ob. cit*., p. 98. MANUAL DE TEORÍA Y ESTÉTICA DEL DISEÑO INDUSTRIAL 285

estando presente en la Escuela de la Bauhaus. Así, con esta simplificación y reducción formal, los productos del *Deutsche Werkbund* estaban participando en la configuración de un panorama visual muy parecido al que contemporáneamente desarrollaban los movimientos vanguardistas que acabamos de considerar.

El *Werkbund* se caracterizó también por su pluralidad de concepciones. En su seno, se conciliaron verbal y programáticamente el arte, la industria y la manufactura, es decir, principios tradicionales y vanguardistas. Especialmente, se produjo una acusada polarización ideológica -lo que se llamó *Werkbundstreit*- en torno a dos personalidades: Hermann Muthesius y Van de Velde.

La polémica se entabló entre la propuesta de una tipificación y normalización de las formas para la producción en serie defendida por Muthesius en su ley de la normalización y estandarización (*Typisierung*), cuyo objetivo era definir unos prototipos o normas para crear una unificación general del gusto y poner las bases de una cultural nacional; y la individualidad del artista, defendida por Van de Velde, quien se negó a aceptar nada que comprometiera el elemento artístico del diseño, que él consideraba fundamental. Van de Velde se reafirmaba así en su anterior postura moral, oponiéndose a sacrificar el diseño en favor de un aumento de los beneficios económicos.

Podemos distinguir, por tanto, dos líneas de actuación: una más expresiva liderada por Van de Velde y otra más industrial y estándar promulgada por Muthesius. Fue Van de Velde el que, finalmente, tuvo éxito, de manera que las ideas artístico-individuales y las concepciones elitarias de la producción industrial se dilataron ideológicamente hasta los primeros años de la *Bauhaus*. Por su parte, la tipificación no volverá a desempeñar un papel importante hasta las concepciones del neoconstructivismo o de la neoobjetividad de mediados de los años veinte; pese a todo, las necesidades militares de la I Guerra Mundial propiciaron la aplicación del sistema de normas *DIN-Format* a un nutrido grupo de productos industriales. Posteriormente, estas experiencias de tipificación y normalización influirían en los estudios de la Bauhaus y, a través de ésta, en el Movimiento Moderno.

Estas nociones de tipificación y normalización también se relacionan con otro de los aspectos interesantes del *Werkbund*, su idea de que a la asociación correspondía decidir en cuestiones de forma y gusto, educando de esta manera la sensibilidad del público según lo que se considerara mejor y más conveniente.

Las ideas del *Werkbund* y su objetivo básico: la unión entre arte, industria y artesanía, adquirieron un carácter internacional hacia 1914. Instituciones similares se constituyeron en Austria (1910); Suiza (1913); Suecia (entre 1910 y 1917); y en Inglaterra, con el *Design and Industries Association* (1915).NURIA RODRÍGUEZ ORTEGA 286

Considerado en perspectiva, el problema fundamental del *Werkbund* fue su incapacidad para establecer una relación real y efectiva con la industria y para elaborar un programa concreto referente a la forma y la función del diseñador. La mayoría de las empresas que firmaban contratos eran pequeñas, mientras que las grandes apenas sí tenían conocimiento de su existencia. No obstante, en 1916, se publicó un opúsculo titulado *Deutsche Warenkunde*, en el que se recomendaban diseños para artículos domésticos. Fue la primera de toda una serie de publicaciones de este tipo que trataban de definir y dar a conocer al público criterios de diseño. También desde 1912, el *Werkbund* había venido publicando unos anuarios en los que se incluían artículos con ilustraciones de los diseños de sus miembros.

P. Behrens, como arquitecto y asesor estético de la empresa alemana AEG, reflejó en sus diseños algunas de las ideas promulgadas y defendidas en el *Werkbund*. Por ejemplo, sus cafeteras eléctricas estaban basadas en combinaciones variables de un limitado número de elementos normalizados, que hacían posible racionalizar los métodos de producción, y eran claramente diseños funcionalistas e industriales, sujetos a una marcada estética mecanicista.

Además de los citados, también hubo otros representantes destacados, como Richard Riemerschmid, Bruno Paul (1874-1968), B. Pankok (1872-1943), Eliel Saarinen o J. E. Schaudt, y las ideas de Muthesius ejercieron una influencia directa en Mies van der Rohe (1886-1969), W. Gropius (1883-1969), Bruno Taut y Le Corbusier, es decir, en los principales artífices del Movimiento Moderno. Así pues, queda patente cómo el *Deutsche Werkbund* fue un auténtico enlace entre el *Art Nouveau* -o *jugendstil*- y el Movimiento Moderno. La Asociación se disolvió en 1937, pero reaparecería en 1947.MANUAL DE TEORÍA Y ESTÉTICA DEL DISEÑO INDUSTRIAL 287

**III.2. 4. LA BAUHAUS**

En 1919, apareció en Weimar la Bauhaus, escuela de diseño y arquitectura, donde se pretendía nuevamente aunar la formación artística con la preparación técnica del artesanado18, tratando de dar valores estéticos a una industria cuyos productos fuesen, además, accesibles a todo el mundo. Entre sus objetivos se encontraba también la voluntad de intervenir en la forma de vida de la sociedad mediante el objeto de uso cotidiano, por lo que la Bauhaus mantuvo la utopía ético-social asociada al diseño desde su origen.

Su importancia es tal que algunos autores opinan que el diseño industrial propiamente dicho nació, precisamente, en 1919, cuando Gropius fundó la Bauhaus en Weimar. En cualquier caso, constituyó el indiscutible centro en que se formuló casi todo lo que correspondería al ulterior diseño industrial, convirtiéndose así en el foco de todas las tendencias progresivas del diseño. Actualmente, es considerada la esencia del Movimiento Moderno y del diseño ético.

Sus orígenes intelectuales se encuentran en el movimiento *Arts & Crafts*, en las tradiciones típicamente alemanas del estilo Biedermeier19 y en el Neoclasicismo. En su primera época de Weimar, que puede describirse como una etapa de experimentación, estuvo dominada por la conducta, el pensamiento y el arte expresionista.

***Etapas de la Bauhaus.*** La historia de la Bauhaus suele dividirse en tres periodos, que se corresponden con los tres directores que tuvo, o bien, con las tres ciudades en las que se ubicó su sede20.

**1**. *Weimar-Dessau* (1919-1928), bajo la dirección de W. Gropius, caracterizada por el tardo-expresionismo y su conflicto con el racionalismo naciente. A su vez, el periodo de la dirección de Gropius se subdivide con frecuencia en dos fases:

**a**. *la fase de J. Itten* (1919-1923), representante de la tendencia místico-expresionística;

**b**. *la fase de después de Itten* (1923-1928), en la que Gropius impone sus ideas más racionalistas.

18 Integraba la Escuela de Artes y Oficios y la Escuela Superior de Bellas Artes del Gran Ducado de Sajonia.

19 Estilo pequeño-burgués de muebles y de interiores en Alemania y en Austria durante las últimas etapas del Neoclasicismo. Es el equivalente germánico del Estilo Regencia inglés.

20 Seguimos la sistematización de MALDONADO, T., *ob. cit.*NURIA RODRÍGUEZ ORTEGA 288

El traslado a Dessau se produjo como consecuencia de las críticas suscitadas por parte de la población, que encontraban a la Bauhaus decadente y, además, la acusaban de promover la conducta subversiva antisocial de los estudiantes.

**2**. *Dessau* (1928-1930), bajo la dirección de Meyer, caracterizada por el racionalismo productivista y sus conflictos con los residuos de la fase precedente.

**3**. *Dessau-Berlín* (1930-1932), bajo la dirección de Mies van der Rohe, caracterizada por el racionalismo y la expresividad artística.

***Las reminiscencias artesanales.*** En los orígenes de esta escuela todavía tenía importancia cierta orientación artesanal sobre los métodos `científicos´ que se adoptarían más tarde. En los primeros años, se buscaba principalmente unificar el arte y la artesanía. De hecho, antes de que el nuevo estilo se consolidara, tuvo que atravesar una etapa de transición en la que se llevó a cabo la disolución definitiva de las concepciones tradicionales y el desarrollo de un nuevo concepto del diseño. Su evolución fue lenta y recibió importantes impulsos del exterior, especialmente del grupo holandés *De Stijl* y de los constructivistas rusos. Sólo gradualmente, pues, se pasó de las actividades artesanales y puramente artísticas al diseño según principios industriales y mecánicos.

***Docencia y didáctica.*** Uno de los obstáculos que, al parecer, frenaron este proceso fue su estructura docente, fundada en el principio tradicional del maestro-oficial-aprendiz, donde el maestro era, a su vez, un famoso artista, lo que conducía a una acentuación del principio artístico. Gracias a la influencia que ejerció van Doesburg (*De Stijl*) a comienzos de la época de Dessau y a la incorporación del constructivista Moholy-Nagy (1895-1946) como profesor en 1923, empezaron a revelarse con mayor nitidez las tendencias hacia un diseño propiamente industrial. Van Doesburg rechazaba la artesanía, punto focal de la Bauhaus hasta entonces, en beneficio del medio moderno constituido por la máquina. Asimismo, atacó duramente el anacronismo de la ideología expresionista dominante en la Bauhaus durante la época de J. Itten (1888-1967).

La estructura pedagógica se fundamentaba en el *Vorkurs*, o curso preliminar, creado inicialmente por Itten. Éste se basaba en el concepto del aprendizaje a través de la práctica -"aprender haciendo"-, el cual, pese a su vinculación con el trabajo manual y por tanto artesanal, suponía introducir un componente claramente pragmático en la enseñanza de la arquitectura y el diseño, frente a métodos más académicos. Ésta fue la base del Método Bauhaus que se convirtió en norma enMANUAL DE TEORÍA Y ESTÉTICA DEL DISEÑO INDUSTRIAL 289

todo el mundo21. A partir del 1923, se hicieron cargo del *Vorkurs* Moholy-Nagy y J. Albers (1888-1976), quienes reorientaron sus enseñanzas al dar más importancia a la objetividad técnica y a la economía, esto es, a conseguir el máximo efecto con el mínimo esfuerzo, circunstancia que conducía una vez más a esas formas abstractas y geométricas respaldadas por una teoría idealista y platónica. Durante el desarrollo del curso, los estudiantes se familiarizaban con las ideas de diseño básico y con aquellas formas geométricas, las cuales además expresaban claramente la racionalidad de la máquina. Después, los estudiantes transformaban estas formas con las que experimentaban en objetos que eran fabricados con posterioridad en los talleres de la Bauhaus.

**a] La Bauhaus de Gropius**

De 1920 a 1925, la Bauhaus continuó sus actividades en Weimar, y después, a partir de 1925 y hasta 1928, se trasladó a Dessau, dirigida siempre por W. Gropius (1883-1969), hasta que éste abandonó Alemania antes de la II Guerra Mundial. Las premisas de Gropius derivaban de una visión estetizante del objeto industrial y propugnó un funcionalismo algo utópico, de fuertes connotaciones sociomorales y éticas. Los inspiradores de su pensamiento fueron W. Morris, de quien tomó el ideal de unificar arte y vida, y H. Ford, de quien aprendió lo importante que resultaba el concepto de estandarización para el buen funcionamiento del sistema industrial, pese a que en un principio se opusiera a las tentativas de tipificación del *Deutsche Werkbund*. En cualquier caso, antes de la fundación de la Bauhaus, Gropius ya había trabajado como ayudante de P. Behrens y había sido miembro activo del *Deutsche*, de manera que, a través de W. Gropius, se puede ver con claridad la línea directa que va desde esta institución pionera hasta la escuela bauhasiana.

Resulta igualmente interesante el enfoque sociológico dado por Gropius a sus enseñanzas. Su intención era la de crear un arte capaz de conseguir con el mínimo coste el más alto nivel artístico, procurando así diseñar objetos destinados a todas las categorías sociales y no reservados a unas pocas élites. Esta visión sociomoral del diseño se hizo extensible al propio trabajo del hombre: su defensa de la mecanización estaba alentada, en palabras del propio Gropius, por su deseo de *abolir el trabajo físico del hombre y ofrecer los medios de vida necesarios para que*

21 Véase BANHAM, R., *ob. cit*., p. 281. NURIA RODRÍGUEZ ORTEGA 290

*destine su cuerpo y su inteligencia a actividades de orden superior*22. En este contexto se explica, pues, la aceptación de la máquina en el ámbito de las entonces artes aplicadas.

Desde esta perspectiva, hay que entender también la recuperación de ese proceso de tipificación y normalización que ya había propuesto Muthesius en el marco del *Deutsche Werkbund*: *...La creación de tipos para los objetos de uso cotidiano es una necesidad social. La casa y los objetos para la casa son un problema de necesidad general, y su proyectación apunta más a la razón que al sentimiento;* y la importancia concedida a la máquina: *...La máquina que produce objetos en serie es un medio eficaz de liberación del hombre, ya que liberan del trabajo necesario para la satisfacción de las necesidades vitales*23.

Gropius encontró en las formas desarrolladas por el movimiento *De Stijl* una solución para conseguir ese racionalismo en el diseño que buscaba; así, los muebles y objetos que produjo la Bauhaus en esta época estaban inspirados directamente por los arquetipos precedentes de *De Stijl*, llegando a una gran pureza geométrica y simplicidad, condicionados, a su vez, por la búsqueda de una forma objetiva adecuada a la función. Los ideales de Gropius exhiben, pues, la misma tendencia hacia la abstracción estética que podemos observar en los movimientos artísticos contemporáneos. Algunos de los productos más significativos de esta época fueron: la mesa en la casa Sommerfeld de Breuer (1922); la silla de listones de madera de Breuer (1923); la mesa de conferencias de J. Albers (1923); el despacho del director en la Bauhaus de Weimar de Gropius (1923); la mesa con estantes para revistas de Gropius (1923); la lámpara de mesa de Jucker y Wagenfeld (1923-1924); la tetera, el cenicero de latón y el servicio de plata de M. Brandt24 (1924); el juego de construcción de Buscher (1924); la lámpara colgante de Brandt y Przy-Rehbel (1926); la cafetera de Tumpel (1927); y la lámpara esférica suspendida con cadenas de Brandt (ca. 1927).

No obstante, aunque fue en ella donde Marcel Breuer (1902-1981) y Mies van der Rohe (1886-1969) establecieron algunos de los cánones del mobiliario moderno experimentando con tubos de acero [ej.: la silla *Wassily* de Breuer, de acero tubular curvado y niquelado (1925); o la silla *MR* de Mies van der Rohe (1927)], el proceso de integración del arte en la industria propugnado por Gropius

22 PICO VALIMAÑA, R. Y LÓPEZ RIVERA, F. J., *ob. cit*., p. 40.

23 Citado en MALDONADO, T., *ob. cit*.

24 No fue una diseñadora industrial propiamente dicha, toda su obra se compone de prototipos artesanales. Sus objetos domésticos de metal sentaron las bases de una estética del diseño fundamentada en la pureza geométrica. MANUAL DE TEORÍA Y ESTÉTICA DEL DISEÑO INDUSTRIAL 291

no tuvo lugar en la Bauhaus, pues la mayoría de los objetos salidos de sus talleres se hicieron con métodos artesanales. Los talleres de la Bauhaus seguían basados en los principios de la artesanía, y la experiencia en ellos adquirida guardaba escasa relación con los procedimientos industriales. Además, sus trabajos prototípicos no reunían las condiciones necesarias para ser fabricados, de manera que su repercusión en el campo real de la industria fue poco significativa. Consciente, quizá, de la ineficacia de su misión, Gropius dimitió en 1928.

***Breuer.*** M. Breuer había sido alumno de la Bauhaus en Weimar. En 1925, cuando la escuela se trasladó a Dessau, se unió al profesorado como "joven maestro" y director del taller de carpintería. La principal contribución de Breuer al diseño consistió en aportar soluciones estéticas al problema de los nuevos materiales, y, junto con Mies van der Rohe, un estilo mobiliar de corte minimalista y líneas simples, cuya influencia se prolongaría durante la década de 1930, sobre todo cuando en 1933 la *Howell Company* de Chicago compró algunos de sus diseños y comenzó a fabricarlos. Sus creaciones más famosas, las sillas *cantiléver* de tubos de acero cromado de 1925-1928, fueron el resultado de los estudios sobre mobiliario que se realizaron para la casa experimental de la Bauhaus25. El tubo de acero, empleado por primera vez para construir aviones, se había convertido en uno de los símbolos del Movimiento Moderno. Además, el metal tubular ofrecía muchas ventajas: era asequible, higiénico y poseía una elasticidad que lo hacía confortable sin necesidad de muelles26.

También para la Bauhaus, Breuer diseñó los interiores y el mobiliario de la nueva sede, así como las residencias para los maestros; por ejemplo, su famosa silla *B3* -después rebautizada *Wassily* por *Knoll International27*-, perteneciente también a sus muebles de tubos de acero cromado, fue creada para la residencia de Wassily Kandinsky. Como ya mencionamos [II.1.2.ab], en esta silla se ha querido ver la influencia de la silla *Rojiazul* (1917) de Rietveld, ya que esta última estaba confeccionada con listones y planchas de madera, y para la *Wassily* Breuer empleó planchas de cuero sustentadas por una estructura de tubos de acero28. Breuer continuó enseñando en la Bauhaus hasta abril de 1928, pero, con la dimisión de Gropius, decidió dejar él también la escuela y hasta 1931 dirigió su propio estudio

25 La silla de asiento en suspensión fue concebida por primera vez por el diseñador Mart Stam, en 1924, y posteriormente reelaborada por Mies van der Rohe en 1927. La versión definitiva es la que realizó Breuer en 1928 (DORMER, P., *Diseñadores..., ob. cit*., p. 62).

26 FIELL, CH. & P., *El diseño industrial de la A a la Z..., ob. cit*., p. 112.

27 www.knoll.com

28 DORMER, P., *Diseñadores..., ob. cit*., p. 62. NURIA RODRÍGUEZ ORTEGA 292

en Berlín. En 1935, emigró a Londres, donde permanecería hasta 1937, fecha en la que dejó definitivamente Europa para establecerse en Estados Unidos. Retomaremos la historia de Breuer, pues, en el siguiente capítulo.

**b] La Bauhaus de Meyer**

Con la dimisión de Gropius y el nombramiento de Meyer (1889-1954) como director de la escuela (1928), se inició una nueva etapa en la Bauhaus. Es el periodo en el que se concretó de una manera más consistente la utopía social del diseño: se afirmó entonces que construir y diseñar constituían un proceso social y que, por consiguiente, la Bauhaus no era un fenómeno artístico, sino sociológico. Durante este época, pues, la actividad del diseñador estuvo determinada por la sociedad29.

La nueva teoría abandonó la conciencia artística que desde la época de Van de Velde había constituido el motivo de sus proyectos. La actitud de Meyer fue, por tanto, de clara oposición a las tesis sostenidas por su predecesor, principalmente aquella relativa a la unidad entre arte y técnica. El diseñador de objetos de uso ya no podía equipararse al artista, sino al ingeniero y al constructor. Meyer quiso, además, buscar una fundamentación científica a las premisas y procesos del diseño, lo que le llevó a eliminar cualquier emotividad individualista y artística.

Para el nuevo director de la Bauhaus, construir significaba configurar la vida, en ningún momento una producción afectiva del individuo. Con ello, comenzaba lo que en la era Meyer se puede interpretar como el intento de un funcionalismo social. Este funcionalismo se ajustaba concretamente a la realidad y necesidades sociales de la época comprendida entre 1927 y 1930, y a la situación ambiental de la metrópolis industrial de Dessau. En el lugar que ocupaba el diseño elitario, aparecieren formas que se desprendían directamente del marco y las necesidades sociales. Para Meyer, la forma debía regirse por la función y el coste, de modo que los productos fueran prácticos y asequibles para la clase trabajadora. Ello suponía, por otra parte, el desarrollo de tipos para la producción industrial y el estándar de la demanda popular.

Sin embargo, ante tal situación, resurgió en el seno de la Bauhaus el conflicto entre la conciencia artística y la conciencia técnico-social del diseño. En

29 SELLE, G., *ob. cit.,* p. 124. MANUAL DE TEORÍA Y ESTÉTICA DEL DISEÑO INDUSTRIAL 293

1930, cuando se separó a Meyer de la dirección y se nombró a van der Rohe, comenzó una nueva revisión de esta tendencia.

**c] La última etapa de la Bauhaus. Diáspora y valoración**

Con Mies van der Rohe, la Bauhaus se abrió nuevamente al arte y a las tendencias elitarias. Además, la síntesis entre vanguardia y orden, modernidad y monumentalidad llevada a cabo por van de Rohe fue mejor vista por la República de Weimar. Desde el punto de vista del diseño industrial, sin embargo, es un periodo particularmente escaso de contribuciones tanto teóricas como prácticas.

En 1932, la Bauhaus se clausuró. El racionalismo de la época fue prohibido por el nazismo alemán y el fascismo italiano. El racionalismo buscaba la igualdad de clases y soluciones a los problemas sociales, lo que iba en contra de estas dos ideologías, de ahí que fuese considerado como sospechoso. Por mucho que Mies van der Rohe intentó convencer a los nazis de que el Movimiento Moderno producía en realidad un diseño genuinamente alemán, se vio obligado a clausurar la escuela definitivamente.

El nazismo propició que buena parte de los integrantes de la escuela (Gropius, Mies van der Rohe, Breuer, etc.) huyeran primero a Gran Bretaña y después a Estados Unidos, lo cual trasladó el foco de interés de Alemania a Norteamérica, que recibió una aportación formidable y recogió el testigo de la herencia bauhasiana. Por lo que respecta a Europa, sólo después de la II Guerra Mundial se iniciaría el proceso de reactualización de los principios de la Escuela.

Al mismo tiempo que se producía la diáspora, tenía lugar también la mitificación de la Bauhaus, la cual se identificó exclusivamente con el periodo 1923-1928 de Gropius, mientras que la época del funcionalismo productivista de Meyer se olvidó totalmente.

Durante mucho tiempo, la Bauhaus ha sido el símbolo de las ideas más progresistas y válidas en materia de diseño y arquitectura. Sin embargo, en la actualidad, algunos de sus logros se han puesto en entredicho y existe una corriente de revisionismo crítico bastante intensa, sobre todo a partir del fracaso del Movimiento Moderno y el auge del Postmodernismo, de lo cual hablaremos más extendidamente en el capítulo III.5.

Además de estas críticas que ponen en evidencia el fracaso de los ideales del Movimiento Moderno y su visión reduccionista de la arquitectura y el diseño, Heskett30, en el repaso histórico que realiza, señala que la lista de productos que tienen su origen en la Bauhaus resulta insuficiente como para justificar afirmaciones desmesuradas en cuanto a su importancia. Además advierte de que en el contexto de la evolución general del diseño, sus productos no constituyen más que la minúscula aportación de uno de los varios grupos de vanguardia.

Su principal contribución ha sido, sin duda, su teoría educativa. Efectivamente, su significación en el terreno pedagógico es inmensa, pues los métodos de la Bauhaus constituyen la base de la educación artística en escuelas de todo el mundo. No obstante, también hay que decir que el historial de sus continuadores más importantes pone en duda igualmente lo apropiado de los métodos para la preparación del diseñador industrial. Por ejemplo, la Nueva Bauhaus, fundada en 1937 por Moholy-Nagy en Chicago como sucesora directa de la escuela alemana, aportó ciertamente una nueva dimensión a la educación creativa en los Estados Unidos, pero la mayoría de sus alumnos acabaron trabajando como artistas, artesanos y profesores, y no como diseñadores para la industria.

**BIBLIOGRAFÍA**

ARGAN G. C., *Walter Gropius y la Bauhaus,* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1957 [1951].

BÜRDEK, B. E., *Historia, teoría y práctica del diseño industrial,* Barcelona, Gustavo Gili, 1994.

CAMPÍ I VALLS, I., *Inicació a la història del disseny industrial* [apéndice: el disseny industrial a Catalunya]. Barcelona, Colleció Massana 1. Ediciones 62, 1987.

CURTIS, W. J. R., *Le Corbusier: Ideas and Forms*, Phaidon Press Inc., 1995.

ELIEL, C. S. y otros, *L'Esprit Nouveau : Purism in Paris, 1918-1925*, Harry N. Abrams, 2001.

FIEDLER, J. & FEIERABEND, P., *Bauhaus*, Konemann, 2000.

FIELL, CH. & P., *Diseño del siglo XX*, Taschen, 2000.

30 *Ob. cit*, p. 106. MANUAL DE TEORÍA Y ESTÉTICA DEL DISEÑO INDUSTRIAL 295

HESKETT, J., *Breve historia del diseño industrial,* Barcelona, Ediciones del Serbal, 1985.

HESKETT, J., *Design in Germany. 1870-1918*, New York, Taplinger, 1986.

ITTEN, J., *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*, Revised Edition, John Wiley & Sons, 1975.

JAEGGI, A., *Fagus: Industrial Culture from Werkbund to Bauhaus*, Princeton Architectural Pr., 2000.

KENTGENS-CRAIG, M., *Bauhaus & America : First Contacts, 1919-1936*, MIT, Press, 2001.

KOOPMANS, P., *The Red & Blue Chair : Gerrit Rietveld*, Art Books Intl Ltd., 2000.

MALDONADO, T., *El Diseño Industrial reconsiderado. Definición, historia, bibliografía,* Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

MEADMORE, C., *Breuer, Thonet, Eames, Le Corbusier, The Modern Chair : Classic Designs*, Dover Pub., 1997.

MILLER, J. A. & LUPTON, E., *The ABC's of Bauhaus, The Bauhaus and Design Theory*, 2001.

MULDER, B. & VAN ZIJL, I., *Rietveld Schröder House*, Princeton Architectural Press, 2000.

PEVSNER, N., *Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño,* Barcelona, Gustavo Gili, 1978 [1969].

PEVSNER, K., *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius,* Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1972 [1957].

RIETVELD, G. TH., *Gerrit Th. Rietveld, 1888-1964 : the complete works : Central Museum*, Idea Books/Amsterdam Utrecht, 1992.

SANGL, S., STOELTIE, B., STOELTIE, R. & SHEARMAN, N., *Biedermeier to Bauhaus*, Harry N Abrams, 2001.

SIEBENBRODT, M., *Bauhaus Weimar*, Hatje Cantz Publishers, 2000.

WHITFORD, F., *The Bauhaus*, London, Thames & Hudson, 1984.

WINDSOR, A*., Peter Behrens: architect and designer*, London, Architectural Press, 1981.

WINGLER, H. M., *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín 1919-1933,* Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

WINGLER, H. M., *Las escuelas de Arte de vanguardia: 1900-1933*, Madrid, Taurus, 1983.

1. BAYLEY, S., *ob. cit.,* p. 286; *Arte del siglo XX..., ob. cit*., p. 536. [↑](#footnote-ref-2)
2. En realidad, fue una utopía estética que el paso del tiempo se encargaría en convertir en un puro espejismo. MANUAL DE TEORÍA Y ESTÉTICA DEL DISEÑO INDUSTRIAL 273 [↑](#footnote-ref-3)
3. Véase BANHAM, R., *ob. cit*., p. 125. MANUAL DE TEORÍA Y ESTÉTICA DEL DISEÑO INDUSTRIAL 275 [↑](#footnote-ref-4)
4. En geometría, se entiende por sección áurea de un segmento aquella parte suya que es media proporcional entre el segmento entero y la parte restante. Es decir, el segmento es a su parte mayor como la parte mayor es a la menor. Esta proporción fue considerada especialmente estética a causa de su supuesta correspondencia con las leyes de la naturaleza o del universo. Era conocida ya en la Antigüedad clásica (Euclides y Vitrubio hablan de ella), aunque sería redescubierta en 1494 por el matemática italiano Luca Pacioli y recogida por Leonardo da Vinci. [↑](#footnote-ref-5)
5. BANHAM, R., *ob. cit*., p. 215. MANUAL DE TEORÍA Y ESTÉTICA DEL DISEÑO INDUSTRIAL 277 [↑](#footnote-ref-6)