

Bauhaus vs Burg Giebichenstein.

Dos modelos enfrentados

Pablo López Martín

La escuela de la Bauhaus fue sin duda la gran aglutinadora de los máximos representantes de la vanguardia artística y arquitectónica en Alemania. Supuso, a todas luces, el epicentro cultural en la década de 1920, y una institución clave para el entendimiento de la modernidad en las artes europeas. Sin embargo y sin menoscabar su decisiva influencia, es discutible uno de los méritos que se le atribuyen: la radical novedad de su programa docente. Casi cuatro años antes de que Gropius redactara el manifiesto fundacional de la escuela en abril de 1919, ya estaba en marcha otra escuela de arte en Halle, que posteriormente recibiría el nombre de *Burg Giebichenstein*, y que supuso un claro precedente de los objetivos pedagógicos de la Bauhaus y de su particular forma de entender la enseñanza de las artes como un acto de creación colectiva en torno a la arquitectura.

Bauhaus
Burg Giebichenstein
Gropius
Thiersch
Artesanal

Bauhaus School was undoubtedly the great umbrella of the leading representatives of artistic and architectural avant-garde in Germany. It was clearly the cultural epicenter of the western world, between 1919 and 1933 and a key institution for the understanding of modernity in European art. However, without impairing its decisive influence, it is debatable one of the merits attributed to this school: the radical novelty of his teaching program. Nearly four years before Gropius draft the founding manifesto of the school in April 1919, was already running another art school in Halle, which later would be named Burg Giebichenstein, which was a clear precedent to the educational objectives of the Bauhaus and its particular way of understanding the teaching of the arts as a collective creation around the architecture.

Bauhaus
Burg Giebichenstein
Gropius
Thiersch
Crafts



F.01.
Maestros de la Bauhaus en la cubierta del edificio de Dessau, 1926. Autor desconocido. Centre Pompidou, París.

Pablo López Martín

Doctor arquitecto jefe de diseño en la firma AGi y ejerce docencia e investigación en la Universidad Antonio de Nebrija.

En 1911 tuvo lugar en la pequeña localidad alemana de Märkl, perteneciente al estado federado de Renania del Norte, un congreso de la asociación de artistas y artesanos conocida como Deutsche Werkbund. La agrupación fue fundada en 1907 y tenía como fin último llevar a cotas de excelencia la producción industrial alemana. El objetivo del congreso era debatir sobre la forma de espiritualizar la producción de la arquitectura y las artes aplicadas, en torno a cuya decadencia existía ya un amplio consenso. Su fundador Herman Muthesius (1861-1927), arquitecto, escritor y diplomático alemán, intervino con un decisivo discurso titulado “Wo Stehen Wir?” (“¿Dónde nos encontramos?”) que tuvo una inmediata repercusión sobre la receptiva audiencia. Entre los asistentes al congreso se encontraba un grupo de jóvenes, aún desconocidos: Mies van der Rohe, Walter Gropius o Bruno Taut, llamados todos ellos a liderar el futuro de la disciplina arquitectónica germana y europea en las siguientes décadas.

Muthesius había sido destinado quince años antes a la embajada alemana en Londres como agregado cultural. Su misión fue entonces la de estudiar las claves de la producción industrial inglesa, muy superior a la alemana en aquellos momentos, para poder después implantarlas en la arquitectura y las artes aplicadas de su país de origen. Si bien en su discurso de 1911 Muthesius reconoce como positivo el gran camino ya recorrido hasta ese momento en cuestiones como la sinceridad en los materiales empleados o las técnicas de producción¹, también señala que la decadencia del hombre actual con respecto a épocas anteriores reside en la pérdida de sensibilidad artística, dándose de forma más palpable en el terreno de la arquitectura. En el mismo siglo en que los “avances constructivos y la técnica empujaban la actividad artística hacia tareas más elevadas y magníficas”², la sensibilidad artística se había desvanecido con una expresión formal desdibujada entre las imitaciones del pasado o “esa moda de invernaderos” que había desembocado en la que consideraba la monstruosidad del *Jugendstil* o *Art Nouveau*. Era por tanto urgente la definición de una expresión formal para la nueva arquitectura alemana sin traicionar el espíritu de la época.

1. Como señala Pevsner en *Pioneros del Diseño Moderno*, era signo distintivo de esos tiempos la depauperación progresiva de la producción de objetos como consecuencia de un mal entendimiento de las posibilidades que la producción en masa e industrial podían ofrecer: “Gracias a las nuevas máquinas, los fabricantes estaban en condiciones de lanzar al mercado miles de artículos baratos empleando el mismo tiempo y el mismo coste que se precisaba antes para producir un solo objeto bien hecho. En todos los sectores de la industria se alteraba la naturaleza de los materiales y de la técnica.”

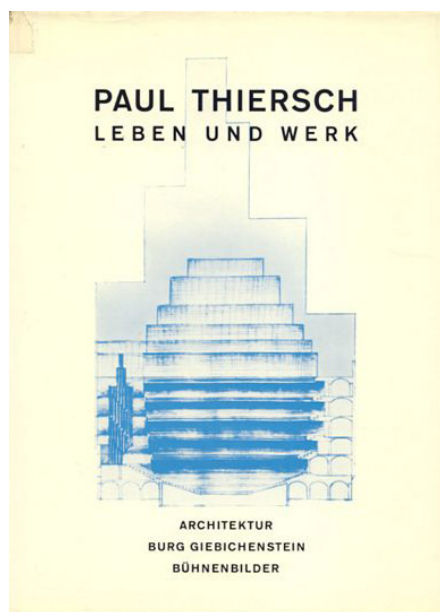
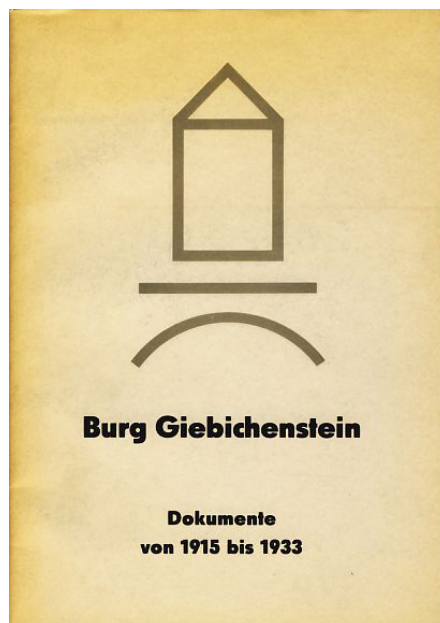
2. Extraído del discurso de Muthesius “Wo Stehen Wir?” (“¿Dónde nos encontramos?”) de 1911, que apareció transcrito al año siguiente en el Anuario de la Werkbund (Jena, 1912). Se ha tomado la traducción ofrecida por José Manuel García Roig en *La “Deutscher Werkbund”, técnica y cultura: el debate alemán en la “werkbund” a través de los textos. Cuaderno de notas, nº 3, 1995.*

3. ISAACS, Reginald R. *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk (Walter Gropius. El hombre y su obra)*. Berlín: Mann, 1883, p.212.

En los ocho años que separan este discurso y la fundación de la Bauhaus en 1919, el grupo de jóvenes asistentes al congreso llegaron a capitanear la vanguardia arquitectónica del país y a ocupar cargos relevantes en las instituciones alemanas, lo que supuso que ejercerían una clara influencia en el devenir de la disciplina. El discurso caló profundamente en un joven Walter Gropius (1883-1969) que recoge el guante de ese desafío lanzado por Muthesius y lo convierte en un proyecto docente. En 1919, Gropius funde en Weimar la antigua *Kunstgewerbeschule* (Escuela de Artes Aplicadas) de Henri van de Velde y la *Grossherzoglich* (Academia Sajona de Bellas Artes) para crear una nueva escuela: la Bauhaus. A mediados de abril de 1919 y recién nombrado director, Gropius escribe a su madre y la informa: “he tomado posesión de mi cargo y en dos días he cumplido todo lo que me he propuesto: el nombramiento de cuatro artistas radicales en el claustro de la universidad y la autorización de mi esquema radical docente por parte del gobierno”³. En su manifiesto fundacional, de esa misma fecha, deja patente cuáles son los principios que regirán esta nueva escuela:

“El objetivo de toda actividad plástica es la construcción [...] no existe ninguna diferencia esencial entre el artista y el artesano [...]. ¡Arquitectos, escultores, pintores, todos debemos volver a la artesanía! [...] Deseemos, proyectemos, creemos todos juntos la nueva estructura del futuro, en que todo constituirá un solo conjunto, arquitectura, plástica, pintura y que un día se elevará hacia el cielo de las manos de millones de artífices como símbolo cristalino de una nueva fe”.

Estas proclamas de tintes revolucionarios magníficamente ilustradas por la catedral del socialismo de Lyonel Feininger (1871-1956), templo de la nueva fe enunciada por Gropius, confeccionaron un panfleto capaz de sugestionar a jóvenes de toda Europa central. Muchos de ellos abandonarían sus formaciones artísticas regladas y académicas. Un caso paradigmático sería el de Marcel Breuer (1902-1981), que abandonaría gustosamente la *Kunstakademie* de Viena para dejarse seducir por la promesa de un experimento docente y pedagógico que estaba a punto de ponerse en marcha. Pero llegados a este punto cabría



F.02.
Fotografía de Paul Thiersch y de las publicaciones acerca de su trabajo al frente de la escuela Burg Giebichenstein.

preguntarse, ¿fue realmente la Bauhaus pionera en establecer una equivalencia entre artistas y artesanos y hacerles trabajar en torno a la arquitectura de forma colectiva? ¿No hubo ninguna otra escuela que al calor de los congresos de la Deutscher Werkbund propugnara la muerte del “arte de salón” y reivindicara un arte proyectado sobre el espacio construido con anterioridad?

Thiersch-Gropius. Coincidencias biográficas y analogías docentes.

Entre los asistentes a aquel congreso de la Werkbund en 1911, además de Taut, Gropius y Mies, también estaba presente otro joven arquitecto muniqués, este mucho menos célebre que sus compañeros de generación, llamado Paul Thiersch (1879-1928). En 1915 – cuatro años antes de la fundación de la Bauhaus– Thiersch ya había asumido la dirección de una Escuela de Artes y Oficios de la ciudad de Halle, una modesta población del estado de Sajonia-Anhalt a las orillas del río Saale. Esta escuela tomará a partir del año 1921 el nombre del castillo donde se traslada de forma definitiva, Burg Giebichenstein, y será este el nombre que llegue hasta nuestros días⁴. El centro había sido fundado en 1879 pero es sólo a partir de la renovación profunda llevada a cabo por Paul Thiersch cuando se convierte en una escuela vanguardista para la formación de artesanos.

Thiersch accedió a la dirección del centro después de superar un proceso de selección en el que participaron otros setenta y cinco aspirantes, con una propuesta docente radical que transformaba el sistema educativo que hasta el momento se estaba siguiendo. Thiersch transformó la escuela de artesanía de Halle en una moderna escuela de artes aplicadas, siguiendo las directrices de la Federación de Trabajo Alemán –inspirada precisamente por la Werkbund⁵– y estableciendo de forma pionera un curso profesional específico en arquitectura y diseño de interiores –cosa que no se dio en la Bauhaus hasta 1927, época de Hannes Meyer en Dessau. Thiersch puso el foco de la formación en la idea de “obra de arte total” en torno a la arquitectura, lo que implicaba una cierta creatividad colectiva y la necesaria interrelación de las artes. Estableció clases gratuitas de pintura, gráfica, escultura y arquitectura, creando un centro que impulsaba la formación plural más allá de lo que lo hacía ninguna escuela de artes aplicadas al uso, bajo el lema acuñado por su director e ideólogo: “artesanía y arquitectura han de ser llevados a una única unidad”⁶.

Es significativo como la gran similitud entre los objetivos pedagógicos de ambas escuelas corrieran paralelos a las coincidencias biográficas que se daban entre sus dos fundadores. Así, Paul Thiersch nace en Múnich en 1879, tan sólo cuatro años antes de que lo hiciera Walter Gropius en Berlín. Ambos crecieron en el seno de una familia acomodada y de inquietudes artísticas y académicas, criándose en un marco de claro carácter urbano. Los padres de ambos fueron arquitectos, y en el caso de Thiersch también lo fue su tío Friedrich von Thiersch, profesor de la Universidad Técnica de Múnich, especialmente célebre por sus estudios sobre las proporciones en arquitectura. El padre de Gropius le inculcó a éste el amor por Schinkel, que ambos profesaban –Thiersch y el propio Gropius– y que también les acercaba a las preferencias de Muthesius, referencia ineludible. Estas preferencias evidenciaban una predilección por la sencillez y la inmediatez y un rechazo hacia lo sobrecargado y sentimental en la arquitectura⁷.

Thiersch obtuvo una formación heterogénea que se repartió entre diferentes centros: estudió hasta 1900 en el Technikum de Winterthur, el curso siguiente en la Escuela de Artes de Basilea y durante el período de 1901 a 1904 en la Universidad Técnica de Múnich. De manera similar, Gropius repartió su formación entre esta última escuela y la de Berlín. La formación de ambas figuras fue por tanto netamente académica, en contraposición con otros personajes relevantes de la arquitectura de esos años como Henri van de Velde, Richard Riemerschmid, Mies van der Rohe, o en la siguiente generación, Marcel Breuer. Todas estas figuras jamás tuvieron una formación específica de arquitectura y accedieron a la profesión a través de un tránsito por las diferentes escalas que en ella confluyen, comenzando con el trabajo manual sobre el material y la exploración de sus capacidades.

4. A la producción de esta escuela y su relevancia en la revolución pedagógica de las artes en Europa se le dedicó una exposición en 2011 en el Museo Nacional de Artes Decorativas con el título “Bauhaus y Burg Giebichenstein. La educación como modelo”.

5. La influencia de la Werkbund se hace notable en el mundo académico alemán produciéndose en esta época muchas renovaciones en las cúpulas directivas de los centros de enseñanza artística por toda Alemania: Peter Behrens fue encargado de reformar la Academia de Düsseldorf, Hans Poelzig la de Breslau, Bruno Paul la Escuela Superior de Berlín, Otto Pankok la Escuela de Artes y Oficios de Stuttgart, y Henry van de Velde tuvo a su cargo Weimar.

6. DOLGNER, Ángela. *Burg Giebichenstein : die halesche Kunstschule von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Burg Giebichenstein: la Escuela de Arte de Halle desde sus comienzos hasta el presente). Moritzburg Galería Nacional: Burg Giebichenstein - Universidad de Arte y Diseño de Halle, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, 1993, p.215.

7. Tal y como le relata Gropius en una carta a su madre fechada en enero de 1919 y recogida en: ISAACS, Reginald R. *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*. Berlín: Mann, 1983, p.38.



F.03.
Retrato de Paul
Thiersch. Retrato de
Walter Gropius de
1928. Autor: E. Bieber.
Archivo de la Bauhaus.

La formación reglada de la disciplina arquitectónica se asentaba en los tratados, tomados éstos como soporte de conocimiento y aprendizaje, comúnmente aceptados en Europa. El tratadismo no sólo encumbró aquellos edificios históricos que ya habían sido considerados excelsos y que por ello merecían ser visitados y analizados, sino que a la postre los convirtió también en canónicos y dignos de ser reproducidos. Estos edificios históricos eran por tanto presentados como objetos netamente abstractos. Eran, en consecuencia, productos de la composición y la geometría pura, y de esta forma aparecían desvinculados de cualquier emplazamiento, contexto o materialidad. Después, a ese ejercicio netamente intelectual en que se había convertido la arquitectura, se le asignaba un código material que fuera capaz de devolverlo a la contingencia física. El aprendizaje de la arquitectura, que anteriormente había sido algo completamente ligado a la obra y a los maestros canteros, había aceptado una profunda distorsión: se había sustituido por el aprendizaje de iconografía de arquitectura.

Los arquitectos de los que estamos hablando tuvieron un acercamiento a la profesión completamente inverso. Sus primeros contactos con la disciplina fueron precisamente a raíz del contacto directo con los materiales: Breuer en el taller de carpintería de la Bauhaus, donde trabajó indistintamente con la madera y el acero, van de Velde a través de la ilustración y la ebanistería, o en el caso de Mies, con la piedra en el taller de cantería de su padre en Aquisgrán. Esta condición se hará muy patente en este último arquitecto a lo largo de toda su producción escrita y construida, pero muy especialmente en los primeros cinco proyectos que supusieron su ingreso definitivo en la modernidad. Los célebres cinco proyectos teóricos que le otorgarán a Mies una posición relevante en el panorama arquitectónico europeo del momento serán el edificio de oficinas de hormigón, los dos rascacielos de vidrio, la casa de campo de ladrillo y la casa de hormigón. Todos ellos subrayan desde su propio enunciado la presencia de un material como punto de partida, como si ésta se tratara de la decisión primigenia sobre la que habrán de gravitar todas las demás de forma consecuente. Se trata del preludio de una nueva forma de proyectar que otorga a la presencia material, plenamente física pero incorpórea, un papel predominante.

Sin embargo y como ya se señaló anteriormente, a pesar de tener una educación específica, reglada y canónica en arquitectura, tanto Thiersch como Gropius desarrollan una especial sensibilidad hacia los trabajos artesanales con la convicción de encontrar ahí el método proyectual de una nueva época. “La forma nueva” aludida por Muthesius surgiría de la optimización de las capacidades de cada material, susceptibles de reformular por sí solos los tipos tradicionalmente establecidos. Esa toma de conciencia simultánea en Gropius y Thiersch sobre el papel decisivo de la formación como herramienta para moldear una nueva arquitectura resulta difícil de entenderse como fortuita. Muy probablemente encontremos una explicación en la coincidencia de ambos con otra figura de formación no arquitectónica y que acabaría, como las anteriores que hemos visto, influyendo decisivamente en la disciplina: Peter Behrens (1869-1940). La formación de Behrens fue también puramente artística a través de las Escuelas de Arte de Karlsruhe y Düsseldorf, donde trabajó como director de la *Kunstgewerbeschule* (Escuela de Artes y Oficios), para posteriormente desembocar en la disciplina arquitectónica, que siempre ejerció de forma autodidacta.

Una vez concluidos sus estudios en Munich, Thiersch se trasladó a Berlín, donde llegó a ostentar el cargo de director de la oficina de Peter Behrens en 1906. Behrens descubrió pronto su talento a través de los dibujos y acuarelas que le presentó para acceder al puesto, y depositó sobre él una gran confianza no sólo en cuanto al funcionamiento interno de la oficina sino confiándole también la gestión de acuerdos comerciales. Sin embargo, al cabo de medio año se produjo un fuerte desacuerdo entre ambos en el plano personal que llevó a Thiersch a abandonar la oficina:

“Los requisitos de Behrens llegaron a superar toda consideración humana y personal”, aduciría Thiersch para luego acusarle de “terrorismo incluso en las cosas más nimias”⁸.

8. *Ibidem*, p.217.



F.04.
Paul Thiersch,
graneros en Rittergut
Pölzigen (Berlinche),
1912. Archivo de la
Burg.

F.05.
Walter Gropius,
granero y casas
Mirostawiec en
Pomerania, Busch-
Reisinger, 1913-
1914. Museo de
la Universidad de
Harvard, a partir de:
Nerdinger 1996.



Por su parte, Gropius llegaría al estudio de Behrens bajo la mediación de Kalr-Ernst Osthaus y accedería al cargo de director de la oficina -posteriormente compartido con Mies- al año siguiente de la renuncia de Thiersch. Después de tres años bajo la tutela de Behrens (1907-1910) abandona también la oficina entre grandes disputas. Thiersch, por su parte, después de su paso por la oficina de Behrens iría a recalar al estudio de Bruno Paul en Berlín hasta 1910. Ambos ingresan en ese mismo año en la Werkbund y lo hacen de forma activa, puesto que Gropius pronto celebra diversas conferencias sobre la producción industrial y Thiersch comienza a enseñar a tiempo parcial en el Museo de Artes Decorativas y en la Escuela Secundaria de Arte Decorativo.

De forma coherente también observaremos grandes analogías entre la producción arquitectónica de ambas figuras. Especialmente patente se hace en sus primeras creaciones, como las *casas-granero* que ambos realizarán en las localidades de Rittergut Pölzigen y Mirosławiec en Pomerania, entre los años 1912 y 1914. También encontraremos similitudes en sus interiores, instalados en el refinado gusto vienés en el que ambos se habían formado, patentes tanto en el salón de la Exposición de Artes decorativas de Dresde (1906) en el caso de Thiersch, como en el vestíbulo del edificio Fagus Leine (1911), de Gropius. No obstante, intervenciones tan brillantes, audaces y prematuras como la Fábrica Fagus (1911-1914) o la exposición del Werkbund en Colonia (1914) abren una brecha entre ambas figuras. Si bien es cierto que el hangar del aeropuerto Halle-Leipzig en Schkeuditz (1926), obra de Thiersch, está muy en consonancia con lo propuesto por Gropius en edificios como la propia escuela de Dessau, no es menos cierto que estas ideas llegaron con diez años de retraso con respecto a la factoría de Alfeld con la que Gropius se dio a conocer. Thiersch se encontraba en esos momentos muy apegado aún a posturas neoclásicas, herencia de su formación schinkeliana, y también a la arquitectura residencial de Behrens, por los años en que había coincidido con él, como se puede comprobar en la Landhaus Sylva en Niepölzig (Berlinchen) de 1912.

El precedente de Halle

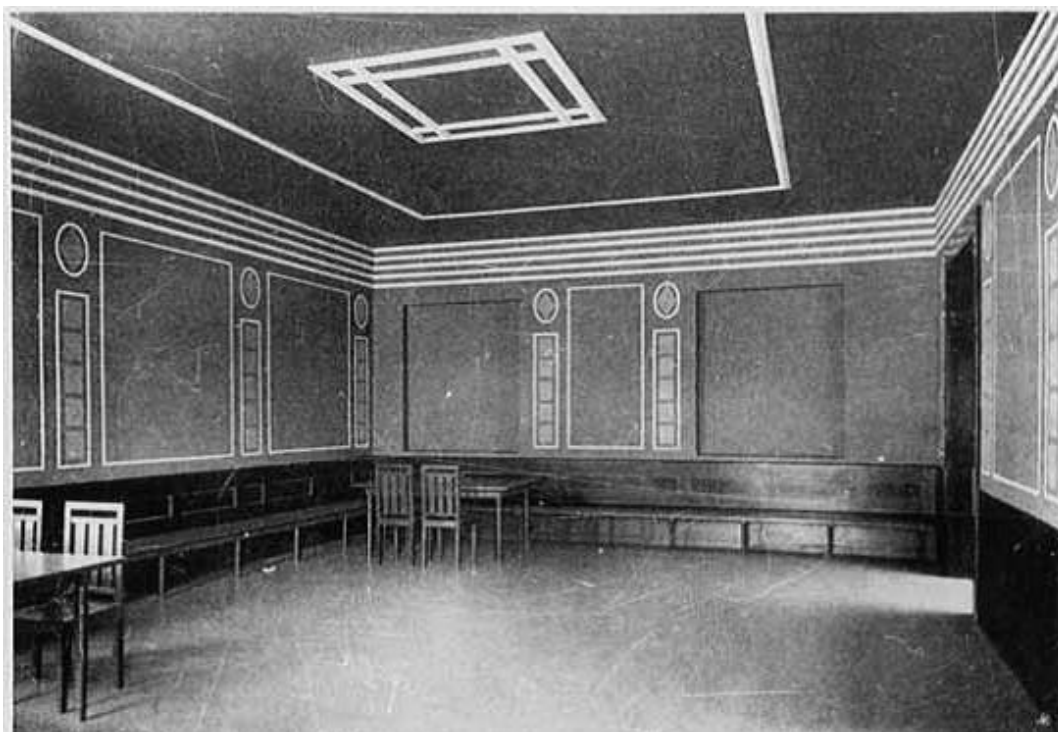
Sin embargo, como ya mencionamos, esto no fue obstáculo para que Paul Thiersch, en parte gracias a la mediación de Bruno Paul, consiguiese alzarse con el puesto de director de la Escuela de Halle por encima de un numeroso grupo de aspirantes, algunos de ellos tan reputados como Joseph Maria Olbrich, Wilhem Wagner o Franz Schwechten. El novedoso programa docente que Thiersch presentó le sirvió para prevalecer por delante de los otros candidatos y éste ya contenía muchas de las ideas posteriormente atribuidas a Gropius. Justo es poner de relieve que también estaban muy presentes las ideas que ambos aprendieron de su maestro Behrens. Antes de su etapa laboral en Düsseldorf, Thiersch había coincidido con él en 1907, en la *Kunstgewerbeschule* (Escuela de Artes y Oficios), donde Behrens ejercía como director desde 1903 y donde acabó asumiendo el cargo de asistente suyo. Como muestra tenemos esta cita del propio Behrens donde habla de su idea de las artes como disciplinas subsidiarias de la arquitectura:

“La idea de la obra de arte total como cualidad, debe partir de la arquitectura. El concepto no ha de entenderse como mera reunión de distintos procederes artísticos (como sucede acaso en una exposición), tampoco como un concepto próximo a la decoración, que fuerza a la conjunción de las diferentes artes. Supone más bien el logro de un efecto exteriormente perceptible que, para que se produzca, requiere necesariamente de una específica relación entre ellas”⁹.

Las exigencias de Thiersch para el puesto fueron claras desde el primer momento: sería de su exclusiva competencia la organización escolar al completo, así como la renovación del plan de estudios. También se reservaría, como atribución personal y sin restricciones, la contratación de profesores especialistas en artes decorativas.

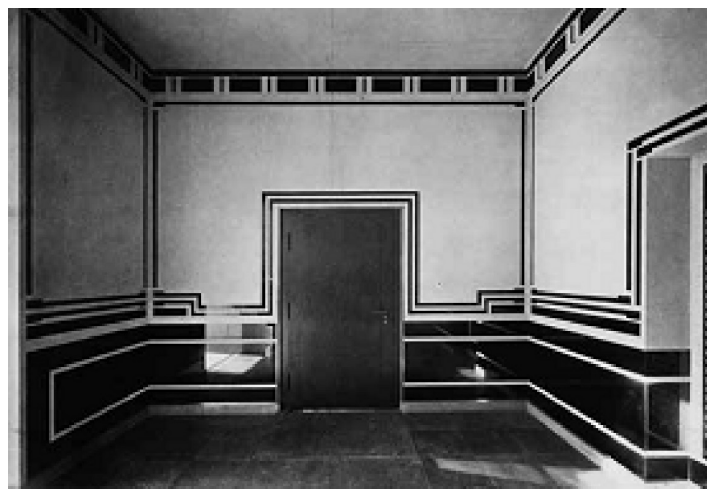
En la Bauhaus, Gropius se rodearía para la formación de su grupo docente de un conjunto de convencidos individualistas como Lyonel Feininger, Johannes Itten, Gerhard Marcks,

9. Peter Behrens citado por Gabriele Bryant en *Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX*. Este ensayo corresponde a la transcripción literal de la conferencia pronunciada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, el 13 de marzo de 1996. Traducción del alemán de José Manuel García Roig.



F.06.
Paul Thiersch,
Wartesaal III. Sala
de espera en la
Exposición de Artes y
Artesanías alemanas
en Dresde, 1906.
Archivo de la Burg.

F.07.
Walter Gropius, Portal
de las Obras Fagus
Alfeld a. D. Leine,
1911-1914. Museo
de la Universidad de
Harvard, a partir de:
Nerdinger 1996.



Georg Muche Oskar Schlemmer, Paul Klee o Wassily Kandinsky, entre otros, con un potencial conflicto de egos latiendo a cada momento. En efecto, no nos faltan ejemplos de las muchas ocasiones en las que Gropius tuvo que ejercer como árbitro entre semejante constelación de personalidades. Un riesgo implícitamente asumido como forma de justiprecio al enorme talento atesorado por su claustro: “No podemos permitirnos un inicio mediocre” afirmaría Gropius¹⁰. Por el contrario, Paul Thiersch se rodeó de una guardia pretoriana mucho más leal, en detrimento del ambiente artístico, rebelde y plural que se respiraba en la Bauhaus. Así contó con artistas afines a las ideas postuladas por la Werkbund como garantía de una cierta uniformidad de criterios: Gerhard Marcks, Benita Otte, Marguerite Friedlaender, en primera instancia, para luego incorporar a Erich Consemüller, Erich Dieckmann, Heinrich Koch, Rudolf Widelhain y Hans Wittwer.

Una de las propuestas didácticas cuya novedad ha sido comúnmente atribuida a la Bauhaus –y que se desprendía de su manifiesto de 1919– es el sistema por el cual todos los alumnos, después de superar un curso preparatorio de seis meses y un examen de aprendizaje, ingresaban en uno de los talleres disponibles en la escuela –escultura en piedra y en madera, tejeduría, tipografía, carpintería, metal, vidrio o teatro– donde se especializaban en un oficio durante tres años. Sin embargo, en la escuela de Burg Giebichenstein ya figuraban con anterioridad a la Bauhaus profesores especializados en el trabajo de taller, como por ejemplo Rudolf Baschant, Walter Herzger o Wolfgang Tümpel.

En el Manifiesto de Proclamación de la Bauhaus de Weimar en 1919 se pueden encontrar las palabras que animaban a sus estudiantes a crear “un nuevo gremio de artesanos, sin las distinciones de clase que alzan una barrera arrogante entre el artesano y el artista” para después añadir: “concibamos juntos y creemos un nuevo edificio del futuro que abarcará arquitectura, escultura y pintura en una unidad”. Esta idea, presentada como una novedosa revolución, en realidad ya estaba poniéndose en práctica en otra escuela desde 1915 por otro alumno aventajado de Behrens.

El carácter del grupo docente de la Bauhaus tuvo su correlato directo en la amalgama de corrientes artísticas que se dieron en la escuela, principalmente en su primera época bajo la batuta de Gropius. El itinerario estilístico de la Bauhaus se mantuvo paralelo a las vanguardias –Expresionismo, De Stijl, Constructivismo y Nueva Objetividad– mientras que en la escuela de Halle se mantuvo siempre cercano al estilo decorativo vienés, tan del gusto de su fundador. También fue fundamental para el devenir de la escuela de Thiersch el carácter monolítico del claustro en torno a su figura, ya que nunca llegaría a materializarse la migración masiva de profesores a la nueva escuela de Weimar tan temida por el propio Paul Thiersch. Más bien, la situación que se dio fue precisamente la contraria. Cuando en 1923 la Bauhaus decidió hacer una apuesta clara por la educación para una producción industrial y en serie, parte del profesorado, incómodo ante la nueva deriva tomada por la escuela, buscó refugio en la Burg Giebichenstein, donde la expresión del artista individual seguía percibiéndose como un valor estimable.

Dos posturas irreconciliables

La escuela de Halle llevó a cabo una expansión de sus talleres en 1922 con el traslado definitivo al castillo de Burg Giebichenstein, del que tomará prestado su nombre de ahí en adelante. No deja de ser significativo el carácter distintivo con que cada una de las escuelas acomete sus traslados y ampliaciones: la Bauhaus levanta un nuevo edificio cuya apariencia le acerca a una factoría industrial, mientras que la escuela de Halle elige una edificación medieval bajo la que dar cobijo a estudiantes y artistas que buscan la belleza del trabajo ensimismado y ancestral del artesano. En ese momento, ambas escuelas son los dos epicentros artísticos de Alemania y compiten por situarse a la vanguardia de la enseñanza.

Tal y como nos relata el primer cronista de la escuela de Burg, Wilhelm Nauhaus (1889-1978) –profesor de encuadernación y autor de la monografía más completa sobre la

10. Carta de Walter Gropius a Ernst Hardt del 14 de abril de 1919, recogida en ISAACS, Reginald R. *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*. Berlín: Mann, 1983, p.208.



F.08.
Walter Gropius,
edificio de la
Bauhaus en Dessau,
1925-26. Fotógrafo
desconocido. Archivo
de la Bauhaus.



F.09.
Paul Thiersch, hangar
en el aeropuerto Halle-
Leipzig en Schkeuditz,
1926-1928. Archivos de
la ciudad.

historia de la institución– la relación entre ambas escuelas era estrecha y agradable, con intercambio de alumnos y profesores visitantes y una cierta sensación de hermandad que les llevaba a tomar parte en los mismos eventos, exposiciones y ferias. Sin embargo, a partir de 1923, tomaron direcciones radicalmente distintas y es en esta bifurcación de caminos donde se encuentra el motivo que haría de la Bauhaus un centro docente de influencia universal y de la Burg una escuela de recorrido local e influencia infinitamente más reducida. Mientras la Bauhaus se centró cada vez más en la producción industrial y en la unidad entre arte y técnica –entendida esta última según la acepción de Muthesius como unión de las matemáticas y las ciencias de la naturaleza¹¹– la Burg continuó enfocándose en la obra única o producida en series muy limitadas.

De la misma forma que los numerosos puntos de confluencia entre ambas escuelas puede en parte explicarse a través de las coincidencias biográficas de sus respectivos directores –misma educación familiar, una formación similar, mismas figuras de referencia o la pertenencia a la misma asociación de artistas y artesanos– también podríamos atribuir las diferencias entre ellas a la disparidad de carácter entre Gropius y Thiersch. Fijémonos en las aptitudes que Behrens pudo apreciar en uno y en otro para admitir a ambos en su selecto grupo de trabajo –ciertamente el estudio de arquitectura más deseado por estudiantes y recién titulados de cuantos hubo en la Alemania de esa época¹². Mientras de Thiersch le convencieron sus dotes para el dibujo a través de las magníficas acuarelas ofrecidas como carta de presentación, de Gropius sabemos que no atesoraba un talento especial para el dibujo y que sin embargo eran fácilmente detectables sus dotes como orador, ideólogo y gestor de grupos. Se hace entendible entonces que Gropius se sintiera más cómodo moviéndose en la esfera de las ideas puras –los tipos como ideas casi platónicas– y por contra se sintiera más desligado de la contingencia material de la producción artística: el talento personal e intransferible, la pericia particular del artesano volcado abnegadamente sobre una determinada pieza. La cuota artística de la producción de su Bauhaus no podía basarse en estos valores sino en tipos universales que no dependieran de la mano del artista. La pieza de arte debía conservar intacta tal valoración, aunque la intervención del autor se limitara a lo puramente proyectual.

Thiersch en cambio se atuvo a posturas más conservadoras, próximas a las defendidas por Henri van de Velde en el seno de la Werkbund y que en definitiva venían a defender la imperiosa necesidad de la aportación individual en la obra de arte para que ésta pudiera atesorar tal consideración, aunque viniera de la mano de las nuevas técnicas industriales y el lenguaje desarrollado a partir de ellas.

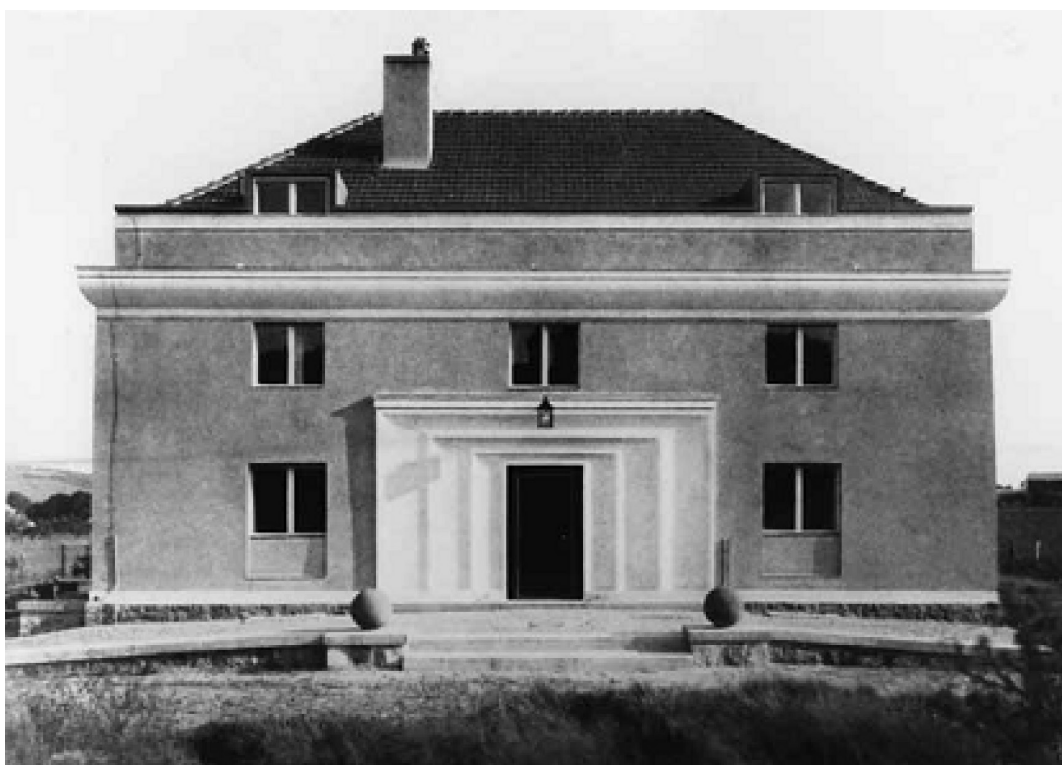
De vuelta a ese congreso de la Werkbund de 1911 con el que abríamos el artículo, las dos escuelas no hacían sino materializar en propuestas docentes la discusión que los gremios de artistas, arquitectos y artesanos se estaban desarrollando en el seno de su asociación. La postura de Muthesius señalaba como irrenunciables tres factores para la recuperación de la sensibilidad artística y una nueva expresión formal en la arquitectura: la independencia de la estética con respecto a la calidad material, la introducción de la normalización como una virtud y la forma abstracta como base de la estética del diseño. Estos argumentos fueron incorporados desde el primer momento a la propuesta de la Bauhaus, lo que la diferenciará del trabajo apegado a la aportación personal del artista promovido por la Burg Giebichenstein. Muestra de ello son las palabras de uno de los primeros docentes en la Bauhaus, László Moholy Nagy, acerca del tema: “No debe imponerse la obra única, ni la mayor realización individual, sino la creación del tipo utilizable comúnmente, la evolución hacia lo estándar.”¹³ Walter Benjamin, por su parte, sintetizaría lo ocurrido tan sólo una década después (1936), en su escrito *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*¹⁴, donde explica cómo el valor de la obra de arte había sufrido un desplazamiento de la misma forma que la imprenta había hecho con el libro siglos antes. El valor no estaba ya en el objeto mismo, aquellos códices primorosamente ejecutados, sino en el contenido del texto, reproducible y dispuesto para su divulgación masiva. El tipo, era lo valioso y la Bauhaus fue el artífice de este cambio.

11. Idea expresada por Hermann Muthesius en su texto de 1912 “Wo Stehen Wir?” (“¿Dónde nos encontramos?”). El contenido del texto corresponde a una conferencia desarrollada por Muthesius en la asamblea anual de 1911 y que apareció publicada en el Anuario de 1912 de la Werkbund (Jena 1912).

12. Recordemos que también un joven Le Corbusier se trasladó de su Suiza natal hasta Düsseldorf para poder trabajar a las órdenes de Behrens.

13. MOHOLY NAGY, László. *La nueva visión y reseña de un artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1963, p.29. Título original en alemán: *Von Material zu Architektur*. Primera edición en alemán en 1929.

14. BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. En *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989.



F.10.
Paul Thiersch,
Landhaus Syla
en Niepölzig en
Berlinchen, 1912-1913.
Archivo de la Burg.

BIBLIOGRAFÍA:

ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius y la Bauhaus*. Nueva Visión Ed., Buenos Aires, 1957.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. En *Discursos Interrumpidos I*, Taurus Ed., Buenos Aires, 1989.

DOLGNER, Ángela. *Burg Giebichenstein: die halleische Kunstschule von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Burg Giebichenstein: la Escuela de Arte de Halle desde sus comienzos hasta el presente). Moritzburg Galería Nacional: Burg Giebichenstein - Universidad de Arte y Diseño de Halle Ed., Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, 1993.

DOLGNER, Ángela. *Walter Gropius und Paul Thiersch*. En KANDT, Kevin E.; VON VOGELSTEIN, Hermann: *Geburtstag von Gerd-Helge Vogel*, Berlín, 2011.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus, 1919-1933*. Benedikt Taschen Ed., Köln, 2006.

GARCÍA, Rafael; GARCIA ROIG, José Manuel. *Bauhaus (1919-1933)*. En *Cuaderno de notas, 2*, Dpto Composición ETSAM Ed., Madrid, 1994.

GARCIA ROIG, José Manuel. *La Deutscher Werkbund*. En *Cuaderno de notas, 3*, Dpto Composición ETSAM Ed., Madrid, 1995.

GARCÍA ROIG, José Manuel. *La "Deutscher Werkbund", técnica y cultura: el debate alemán en la "werkbund" a través de los textos*. En *Cuaderno de notas, 1*, Dpto Composición ETSAM Ed., Madrid, 1993.

GROPIUS, Walter. *Alcances de la arquitectura*. La Isla Ed., Buenos Aires, 1956.

ISAACS, Reginald R. *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk* (Walter Gropius. El hombre y su obra). Mann Ed., Berlín, 1983.

KRAUSE, Robin. *The Dessau Bauhaus Building 1926-1999*. Bauhaus Dessau Foundation Margret Kentgens-Craig Ed., Berlín, 1998.

MOHOLY NAGY, Lázsló. *La nueva visión y reseña de un artista*. Ediciones Infinito Ed., Buenos Aires, 1963. Título original en alemán: *Von Material zu Architektur*. Primera edición en alemán en 1929.

M.WINGLE, Hans. *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlín, 1919-1933*. Gustavo Gili Ed., Barcelona, 1980.

NEUMEYER, Fritz. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. El Croquis Ed., Madrid, 1995.

POSENER, Julius. *La "Deutsche Werkbund": 1907-1914*. En *Cuaderno de notas, 4*, Dpto Composición ETSAM Ed., Madrid, 1995. (Corresponde a la lección nº 4 incluida en el fascículo 3: "Das Zeitalter Wilhelms II" ("La época de Guillermo II") de la revista *Arch+*, 59, Aquisgrán, octubre de 1981.

La propuesta bauhasiana no sólo vino a aportar la imagen de la era moderna más acertada y duradera de todas las vanguardias de su época y a sentar la unificación de las artes aplicadas en servicio de la arquitectura, sino que su aportación fundamental fue la de cerrar la dialéctica entre el objeto industrial y el objeto artesanal mediante dos preceptos no escritos pero que se hacen palpables a través de la producción de la escuela: uno, las nuevas formas serán la consecuencia de la expresión optimizada de las capacidades físicas de los nuevos materiales, más que la expresión subjetiva del artista; y dos, un desplazamiento del contenido artístico del objeto. A partir de la Bauhaus será comúnmente aceptado que éste ya no resida más en la aportación manual de la pericia del artista, hasta ahora entendida como una añadidura al cumplimiento de la función sino como algo inherente al propio desarrollo de la función. A partir del trabajo de la Bauhaus, el objeto industrial podrá ser considerado artístico, puesto que lo artístico ya no residirá más en la manufactura que lo produce sino en el tipo que lo sustenta. Un giro copernicano del objeto al proyecto que significará el paso de las Artes Aplicadas al Diseño Industrial, auténtica antecámara del movimiento moderno.

El despegue industrial de EEUU en esos años se debe en gran medida a que el pragmatismo taylorista americano no les sumergió en este tipo de debates. La ruptura en el seno de la Werkbund a raíz de este debate no tardó en trasladarse a la Bauhaus y parte del cuadro docente decidió, ante la nítida toma de partido que la escuela había adoptado en este asunto, abandonarla para trasladarse a Burg. Entre los profesores que dejaron la Bauhaus destacan Gerhard Marcks, Marguerite Friedlander y Wolfgang Tümpel, y sobre todos ellos, el caso paradigmático de Benita Koch-Otte, que junto con Gunta Stölzl había sido una de las alumnas más reconocidas de la Escuela. Johannes Itten, responsable del curso de iniciación en la escuela y uno de sus míticos fundadores, también había dimitido años antes por idéntica cuestión. La historia terminaría por evidenciar que el camino seguido por Thiersch estaba destinado al olvido. Sin embargo, aunque su influencia fuera muy local y su producción no tuviera nunca el reconocimiento histórico de su hermana menor, la escuela de la Burg Giechinstein se mantiene hoy en día como uno de los más importantes centros de formación artística del país, con un amplio programa de capacitación difícilmente igualable. Por el contrario, la Bauhaus tan sólo existió hasta 1933, como si se tratase de una sorprendente llamarada que debido a su brillantez e intensidad, acabaría por consumirse mucho más rápido. Aún así, logró trascender su propia condición de escuela para alcanzar la condición de mito, y logró también ejercer una influencia mundial que sigue viva en la actualidad.

No obstante, el movimiento moderno que ha llegado hasta nuestros días se debe a una generación de artesanos venidos de todas las escalas y de todos los diversos oficios. La aportación de un proyecto educativo de co-creación que involucrara a arquitectos, diseñadores y artesanos en torno a la arquitectura como soporte físico de su producción, así como el aprendizaje de taller como paso previo a cualquier desarrollo artístico –fuera cual fuera la escala de la disciplina que se iba a encarar– es atribuible en justicia a Paul Thiersch y a su pequeña y desconocida escuela de la Burg Giebichenstein.

Bauhaus / Burg Giebichenstein / Gropius / Thiersch / Artesanal