

STAATLICHES BAUHAUS O LA PLÁSTICA POLÍTICA DE UNA SOCIEDAD

STAATLICHES BAUHAUS OR THE PLASTIC POLITICS OF A SOCIETY

Aarón J. Caballero Quiroz*

* Profesor-investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana - Cuajimalpa, Departamento de Teoría y Procesos del Diseño. Correo electrónico: acaballero@correo.cua.uam.mx.

La Bauhaus es abordada, de manera constante, como una escuela, en el mejor de los casos, y en el peor de ellos, como un estilo que transformó la vida cotidiana e inauguró la vida moderna en todas sus formas, tal como lo refieren los tres documentales que la Deutsche Welle preparó para la conmemoración de los 100 años que celebra esta institución de haber sido inaugurada. El presente trabajo propone revisar las transformaciones que esta escuela alemana de arte, arquitectura y diseño manifestó como consecuencia, por un lado, de la revolución que vivía la consideración del arte en toda Europa, y por otro, de las modificaciones que la nación alemana estaba motivando para transitar hacia una economía política.

Palabras clave: Bauhaus, arte, arquitectura, diseño, plástica, política, sociedad

The Bauhaus is frequently approached as a school and as a style that transformed everyday life and inaugurated modern life in all its forms, as did the three documentaries that the Deutsche Welle prepared for the commemoration of the 100 years that this institution celebrates having been inaugurated. The present work proposes to review the transformations that this German school of art, architecture and design manifested as a consequence, on the one hand, of the revolution that lived the determination of art throughout Europe, and on the other, as a consequence of the modifications that the German nation was motivating to move towards a political economy.

Keywords: Bauhaus, art, architecture, design, aesthetics, politics, society

Situar la Bauhaus no solo en el contexto del que surge, sino acaso y sobre todo, en el ámbito del que es consecuencia, resulta una labor poco frecuente entre quienes estudian el fenómeno que representa; en especial, ahora que se cumplen 100 años de las incidencias que, a lo largo de ese tiempo, ha tenido en la práctica del arte, la arquitectura y el diseño, y sus consecuentes repercusiones en la vida tanto cultural como cotidiana.

Por ejemplo, de la Bauhaus poco se dice sobre el hecho de que surge en 1919, cuando se funda en Weimar, como un proyecto financiado por el estado de Turingia y que, después, se convierte en una institución municipal cuando muda sus instalaciones a Dessau para, por último, terminar siendo una escuela privada, sufragada prácticamente por su último director Mies van der Rhoë, al finalizar sus días en Berlín.

Abordarla así sería estudiarla más como un proyecto de estado, acaso social y público, que es donde descansa la legitimación de una nación, con lo cual se estaría desplazando el eje que vertebra un estudio como ese lejos de la propia escuela, pero tomando como elemento de contraste el progresismo y la autonomía con que, comúnmente, se le piensa y publicita.

Ello daría como resultado una discusión que intenta exponer la condición dialéctica que forja a la Bauhaus, pues son los regímenes gubernamentales que la promueven, los mismos que la acorralan, le retiran los recursos que le destinan y la llevan a su disolución en 1933, todo ello, precisamente, por ese progresismo que la distingue y con el que, de manera previsible, la nueva nación alemana pretende ser fundada.

Por otro lado, algunos estudios recientes que la analizan desde la historia del arte, piensan en esta escuela de educación superior como el resultado de un proceso de transformación de las Bellas Artes que en Europa viene gestándose, ya desde el siglo XIX, en algunas escuelas del Reino Unido como, por ejemplo, la Government School of Design fundada, en 1837, la Guild and School of Handicraft, en 1888 (ambas en Londres) o la Escuela de Glasgow en Escocia, en 1870, por citar solo algunas. Una puntualización como

esta corre el riesgo de reducir la escuela germana a una institución que se concreta a egresar expertos en la práctica del arte bajo una consideración puramente aplicada, siendo que, por la vigencia de sus conceptos y conclusiones, incluso, de corte social, la reflexión obliga a estudiar el proceso de transformación del arte de forma más compleja, que no se restringe a una plástica que resulta de la variedad y genialidad de sus actores, sino que se amplía, en todo caso, a las incidencias contexto-temporales que actúan en ellos y que dan como consecuencia la proposición de expresiones formales o de procesos creativos al interior de un caldo de cultivo propicio para ello.

La industrialización, la automatización y la experimentación con nuevos materiales también es un parámetro de medición frecuente para referirse a la Bauhaus como visionaria e innovadora por la conjugación que hizo de condiciones como esas y que incidieron en la transformación de procesos creativos del arte, la arquitectura y el diseño que, a la fecha, permanecen vigentes en la práctica de dichas actividades. Una reflexión como esta, aunque cierta, exhibe ciertos límites en la forma de considerar la Bauhaus, ya que, por un lado, supedita sus aportaciones a la contingencia de las ocurrencias geniales y particulares de unos cuantos e ignora el influjo que ejerce un mundo que, de manera irremisible, se ha internacionalizado ya durante las primeras décadas del siglo XX, lo que también actúa en el proceso de subjetivación de los genios.

El objetivo que persiguen todos estos ejemplos es destacar que la *Staatliche*¹ Bauhaus es el efecto de un cambio radical que el mundo occidental está viviendo y que, en el caso concreto de Alemania, transita por la democratización de sus sociedades al tiempo que se conjuga con la configuración de una nación moderna que, entre otros fundamentos, adopta la estructura económica que impone la industrialización, a saber, las relaciones contractuales entre un patrón y sus obreros.

¹ Este calificativo, con el que rara vez se le conoce, alude a su condición estatal y le otorga, por tanto, características que contribuyen a pensarla bajo condiciones que inciden en la transformación que representa, social, cultural, política y, desde luego, del arte.

En suma, los señalamientos que se harán a continuación proponen revisar la Bauhaus desde dos aspectos fundamentales. Por un lado, como un crisol con las transformaciones expresivas, formales y plásticas de un arte que, en prácticamente toda Europa, está dejando de serlo, en el sentido más clásico del término, y que es consecuencia, en gran medida, de aplicar los principios de serialidad y utilidad que estructuran la industria, con la intención de ocupar el lugar social que les corresponde en medio de la transformación política y social que atraviesa Alemania como nación. Y por otro, la Bauhaus como efecto de un proceso de industrialización de la nación donde se fragua, y que es entendido como fundamento económico de cohesión política y social con la consecuente transformación en las formas laborales, que pasan de ser gremiales a ser asalariadas, intentando atender, así, las exigencias de un proceso como ese.

Todo ello con la intención, como se advertía desde el inicio, de comprender la mítica Bauhaus menos como una quimera que deriva de un designio divino, insuflado por grandes mentes, y más como una postura revolucionaria que, consecuentemente, busca ocupar un lugar bajo la forma, incluso de cuerpo político, delante de la nueva configuración social que acusa ya el mundo en los inicios del siglo XX, acaso de ahí su permanencia a 100 años de fundada.

Los motivos de una propuesta de revisión a la escuela que, coyunturalmente Gropius dirige en los términos referidos, es entender su profunda importancia social, lejos de las representaciones positivistas que la piensan como una organización precursora que atiende, hábilmente, problemas materiales de vivienda de forma masiva o satisfactores que son demandados en la reconstrucción de una Alemania devastada por la Primera Guerra Mundial, pero sobre todo y a manera de hipótesis, con la intención de discernir, y acaso de construir, las razones por las que su vigencia pervive a diferencia de movimientos como el Arts and Crafts en Inglaterra que se diluye en 1920 o de Vkhutemas en Rusia que cierra 10 años más tarde, por citar tan solo dos ejemplos de enorme relevancia para el arte, la arquitectura y el diseño contemporáneos.

Lo anterior con el propósito, como se advertía desde el inicio, de concebir la mítica Bauhaus menos como una quimera que deriva de un designio divino insuflado por grandes mentes y más como una postura revolucionaria que, por consiguiente, busca ocupar un lugar bajo la forma, incluso de cuerpo político, delante de la nueva configuración social que acusa ya el mundo en los inicios del siglo XX.

Sobre ciertas intenciones efectivas de la Bauhaus

De acuerdo con lo señalado por Alfredo Ávila, conviene pensar la historia apartada de las representaciones que la reducen a hechos y personajes que, a su vez, fungen como simple evidencia de algún suceso ocurrido en el pasado, y mejor entenderla como el esfuerzo por reconstruir lo sucedido a partir de tales evidencias, pero con la intención de exhibir las causas que modificaron el curso que, hasta ese entonces, seguía alguna civilización, sociedad o nación, virando contingentemente en una dirección inesperada para llegar acaso al punto desde donde se señala todo ello.

La diferencia entre una precisión como esa y la que comúnmente se hace sobre la historia, es que esta queda caracterizada más como la capitulación de una discontinuidad que como la sucesión lineal de acontecimientos dada la referencia cronológica con que se le mide y por la cual llega asumírsele como una predestinación, con la consecuente instrumentación que se pueda hacer de ella, tal como advierte de tal peligro Walter Benjamin (2005), en el apartado IX de sus reflexiones *Sobre el concepto de la historia*. Cualquier semejanza con la *Cuarta transformación* que traza las acciones a seguir de una nación es mera coincidencia.

En este sentido, el ejercicio que propone esta exposición procura sortear dicho determinismo, haciendo a un lado la idea de que la Bauhaus, fundada en 1919 y clausurada en 1933, se asume como el origen y destino de la cultura moderna, señalándola como un fenómeno de generación espontánea que, de forma simplista, se representa como la genial ocurrencia de unas cuantas mentes brillantes que establecen

un cambio en el curso que seguiría el arte, la arquitectura y el diseño, a partir de ese momento y hasta la época actual.

El cuestionamiento que se propone no desprecia las aportaciones que tales actores hicieron y que, sin lugar a dudas, perviven en la actualidad, a 100 años de haber sido fundada la organización que los atrajo, los reunió y tensó sus posturas dentro de un mismo espacio de experimentación para que, dialécticamente, resultaran en prácticas que resumen las inquietudes de una época.

La propuesta que se hace va dirigida a las condiciones en que surge la Bauhaus y que la configuran a lo largo de sus 14 años de existencia como un fenómeno todavía por revisar en ese sentido y, que por tales motivos, acaso la hacen resurgir 20 años después en una nueva escuela, la Hochschule für Gestaltung en Ulm, que retoma uno de los asuntos que su clausura deja pendiente, esto es, la configuración de una actividad productiva alterna a la proletaria en que se definirá el diseño propiamente dicho, distanciándose así por completo, de forma clara y contundente, de toda asociación que pudiera tener con el arte.

Una consideración como esa supone a la Bauhaus, principalmente, como el síntoma y el efecto, la concurrencia de una inercia que viene empujando ya desde el siglo anterior con las vanguardias artísticas, si se hace en referencia a la transformación del ejercicio y de la plástica del arte, o bien, a las transformaciones sociales, políticas y económicas que desde hace más de un siglo están ocurriendo, en concreto con la configuración de una *Deutschland* como nación moderna que pretende vertebrarse bajo una política preeminentemente económica, situación prevista ya por Marx, en 1857, en sus reflexiones rotuladas como *El Capital*.

Una plástica industrialmente libertaria

En cuanto a las transformaciones plásticas que, corrientemente, se supone se originaron en la escuela de Weimar y que, a su vez, son la manifestación del sentido que adoptaría

el arte a principios del siglo XX, estas en realidad se suman a las profundas dudas que el arte de la Academia, a saber, el clásico, está dejando en su lógica de sentido delante de un mundo que ya no se configura desde un único punto de referencia.

En principio, el arte clásico solo podía ser enseñado y avalado por una Academia de Arte que, en realidad, se encontraba constituida por un aparato teórico-crítico de estudiosos del arte que establecían la dinámica en que una actividad como esa debía ocurrir. Tal es el caso de la relación que para los fines de la academia establece, por ejemplo, John Ruskin con William Turner, cuya obra naturalista sirve al crítico de arte y tratadista para construir su “verdad de la naturaleza”, en 1843, como principio rector de todo arte pictórico.

El señalamiento de ciertas verdades establecía determinadas jerarquías que ordenaban la organización administrativa y ejecutiva, además de la artística, de las academias para el cultivo de las consideradas Bellas Artes, entre las que se contaban, exclusivamente, la pintura, la escultura y la arquitectura.

El centralismo conceptual y organizativo del arte que caracterizaba a academias como la Academia Real de Bellas Artes de Düsseldorf, fundada en 1819 –coincidentalmente a 100 años de fundarse la Bauhaus–, y donde Paul Klee enseñó de 1931 a 1933, ostentaba, incluso, de forma pretenciosa en la entrada de su edificio, una frase como la siguiente: *Für unsere Studenten nur das Beste* (Para nuestros estudiantes solo lo mejor); como si, únicamente un grupo favorecido de alemanes, dignos de ello, fueran privilegiados por el cobijo glorioso que proporciona esta distinguida institución.

Otra característica que define a academias como esa era la vertebración de sus enseñanzas y prácticas a partir de un aparato teórico, como el respaldado por trabajos como los de Johann Winckelmann, Jacob Burckhardt y Heinrich Wölfflin que, aunque suizos los dos últimos, sus estudios sobre el clasicismo sirvieron a la academia germana como fundamento de una práctica silogística en la generación y enseñanza de las Bellas Artes.

Una práctica como esa, que fundaba su sentido en una analítica de la producción artística, acaso tiene sus orígenes en el establecimiento de un “criterio de verdad” (Descartes, 2012) que determina la falsedad o la veracidad de un juicio y que, en el caso del arte, verificaba la toda producción artística. Así, por ejemplo, la belleza como criterio de verdad se proponía para que, a su vez, fungiera como premisa mayor en torno a la cual se elegía un tema a desarrollar –Ganímedes, copero de los dioses– que haría las veces de premisa menor, donde la ejecución de la obra –*Ganímedes y el águila de Zeus*, de Bertel Thorvaldsen realizada en 1817– operaría, finalmente, como conclusión de un proceso silogístico como ese.

Tales eran las prácticas del neoclásico que, entre otras intenciones, aspiraba, además de validar la producción artística, a tornar científicas sus prácticas, volviéndolas completamente objetivas fundamentando su quehacer en el establecimiento de una dinámica deductiva como esa.

La respuesta, contraria a una postura culta y académica de esta naturaleza, fue el criterio empírico que subyacía en las vanguardias artísticas de finales del siglo XIX y principios del XX, que fundaban su verdad en un conocimiento inductivo, dejando que la experiencia sea la que otorgue sentido en el acto mismo de ejecutar la obra, acto mediante el cual se conoce.

Este fue el caso del expresionismo alemán y la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), originaria también de Alemania, coexistiendo ambas a inicios de la primera década del siglo XX y, aunque contestataria la una respecto de la otra, en esencia, ambas buscaban oponerse al arte de la academia desde la subjetivación o individuación de la realidad que la experiencia permitía, mediante una plástica puramente expresiva y con una temática que en el acto mismo de expresarla denunciara la cruenta realidad vivida en las ciudades industriales.

La cuestión no está en que el arte pueda comprometerse abiertamente con el radicalismo, por un lado, o con el conservadurismo, por el otro, quedando un espacio

para el arte no comprometido [...]. Se trata más bien de que toda obra –cualquiera que sea su propósito, tema o estilo– es parte de una tendencia más amplia (Wood, 1999, p. 297).

Y, con ello, Paul Wood subraya, principalmente, que el realismo no es un asunto puramente temático, es acaso el punto de partida para transitar por la experiencia que significa trazar una realidad, pintarla, simbolizarla, trascenderla.

Las vanguardias y el impresionismo en Francia, a principios ya de 1800, tenían la misma consigna, nuevamente, en relación con el arte creado por las academias. Tal es el caso de lo propuesto por Secante Rodrigues en su ensayo *L'artiste, le savant et l'industriel* (*El artista, el científico y el industrial*) de 1825, donde señala la fuerza del arte para conseguir una verdadera transformación social, política y económica, siempre que no obedezca a los criterios de verdad del arte clásico, como el procurado por las academias, y en su lugar, mejor centre sus esfuerzos de nuevo en la temática y la plástica, desde donde reflexionará sobre la experiencia consciente y cognoscente que implica el ejercicio del arte.

Tales son las intenciones primigenias de la Bauhaus en las manifestaciones plásticas que procuraba, la cual es señalada en sus inicios, incluso por los expertos, como expresionista y donde, por ejemplo, el *Vorkurs* (curso introductorio), impartido a los alumnos recién ingresados, consistía en la realización de ejercicios experienciales y experimentales propuestos por Johannes Itten y Josef Albers, entre otros.

Estos ejercicios iban desde meditaciones con dietas vegetarianas rigurosas y exaltaciones guturales a manera de oración, como lo refiere Tom Wolfe (2010), hasta la experimentación formal con materiales básicos y cotidianos como la madera, el vidrio o el papel periódico. Todo ello con la intención de retirarse, lo más posible, gestual y significativamente, de toda práctica academicista que supeditaba la ejecución a principios universales preestablecidos.

Lo que esconde una renovación plástica

Los ecos de las nuevas plásticas que importan menos por su formalismo que por la experiencia que comportan, resuenan en las consignas expresadas, originalmente, por manifiestos como el de la Secesión Vienesa de 1897, que a la letra dice:

Hemos arrebatado por fin la divinidad del arte y la arquitectura de la cárcel del arte oficial [la Academia, el Instituto Nacional, la *Kunstlergenossenschaft*] y ahora está con nosotros, en nuestro círculo. No dependemos ya del mecenazgo de la nobleza, de los comerciantes, del Estado ni de otros intereses extraños a nuestra divina eminencia (Wolfe, 2010, p. 140).

Instituciones o principios tendrían que obviarse si lo que se pretende es asistir a la experiencia que representa el arte más que tan solo representar el arte mediante la obra.

A la distancia, y recorriendo 21 años de obrar empíricamente, el empeño puesto en arrebatar al arte y a la arquitectura de la impostura oficiosa por la verdad, es factible de ser rastrado también en el manifiesto del *Novembergruppe* de 1918 constituido, entre otros, por Moholy-Nagy y Walter Gropius:

Pintores, arquitectos, escultores, vosotros a quienes la burguesía, desde su vanidad, esnobismo y aburrimento, recompensa con elevadas tarifas por vuestra obra, ¡escuchad! Ese dinero está empapado con el sudor, la sangre y la febril energía de miles de seres humanos pobres y acosados... ¡Escuchadme! Es una ganancia impura [...] hemos de ser auténticos socialistas, debemos propalar la más alta de las virtudes socialistas: la hermandad entre los hombres (Wolfe, 2010, pp. 137 y 138).

Esto último es el efecto del que también es consecuencia la Bauhaus y el cual pretenden subrayar estas reflexiones: las transformaciones políticas, sociales, económicas, y acaso morales, que vive Alemania al pretender transitar, como ya se dijo anteriormente, hacia la conformación de una nación plenamente moderna.

Así, lo primero que llama poderosamente la atención del manifiesto del *Novembergruppe* es el reclamo que hace sobre la tintura con que se estampa el dinero que recompensa un arte al servicio de una élite y sobre la cual conviene hacer una

reconstrucción para comprender la postura que reclama justicia para “seres humanos pobres y acosados”.

En ese sentido, Walter Gropius ve, por un lado, en la *Staatliche Bauhaus* (Casa de construcción estatal) la posibilidad de fundar en realidad una *bauhütte* (cabaña de construcción) como lo refiere Elaine Hochman (2002), que eran las casas comunales de obra que durante el medioevo, entre los siglos XI al XIV, se asentaban en torno a la edificación de una catedral y que eran pobladas por hombres libres, quienes mantenían entre ellos profundos lazos fraternales y de hospitalidad.

Estas casas, relativamente temporales, se organizaban en torno a una gran comunidad configurada a partir del trabajo manual que los diversos gremios ejercían (canteros, herreros, ebanistas). Ello porque tras el fuerte descalabro moral que recibe Gropius al vivir en primera persona los horrores de la Primera Guerra Mundial, quedando al borde de la muerte por el bombardeo que sufrió la casa donde él y su regimiento se refugiaban, ve en la fundación de la Bauhaus una última esperanza de reconfigurar una sociedad alemana que se desmoronaba entre la manipulación del régimen aristócrata que legitimaba su poderío en la guerra y los abusos de los industriales que se enriquecían con la producción a ultranza, alimentada por la explotación de la fuerza de trabajo de los obreros.

La importancia en la contingencia de Gropius como director

Las condiciones prácticamente azarosas en que a Gropius se le presenta la oportunidad de crear su *bauhütte*, obedecen a la combinatoria de una serie de sucesos, mezcla de lo fortuito con lo visionario, y que dan como resultado el medio propicio para la institucionalización del nuevo orden de la plástica social.

Una intención como esa aprovecha, circunstancialmente, la inercia de querer promover la pequeña industria de Weimar que se hacía desde el gobierno del Duque Alejandro y a la que, coyunturalmente, se suma Gropius tras el ofrecimiento que Henry

Van de Velde le hace, en 1914, de tomar su lugar después de haber sido destituido del encargo de fusionar la Escuela Superior de Bellas Artes del Gran Ducado de Sajonia con la Escuela Superior de Artes y Oficios del Gran Ducado de Sajonia.

En ello Gropius ve la oportunidad de constituir una nueva sociedad desde la congregación de una comunidad que se integraría con artistas profesionales, contestatarios de la era industrial que, a su vez, estarían respaldados desde el Deutscher Werkbund, fundado en Alemania en 1907.

Atendiendo un planteamiento como este, y teniendo en cuenta que los movimientos artísticos referidos como el expresionismo y la Nueva Objetividad son mucho más que una renovación de la plástica, la Bauhaus puede ser pensada menos como una importante escuela de arte, arquitectura y diseño, y más como la emergencia clave de un cuerpo político, de acuerdo con lo referido por Hannah Arendt (2016), que busca ocupar un lugar en la configuración económico-política que manifiesta Alemania en ese entonces, desde las nuevas formas de trabajo que la industria exhibe, pero que precisan ser orientadas hacia la justicia y la equidad.

Es así que el ejercicio práctico de depurar formas y colores que nace en la Bauhaus, la comprensión de facto que exhiben los nuevos materiales, así como la importancia que la industria tiene en la aparente concepción de un nuevo tipo de arte son, en realidad, la búsqueda de una práctica, acaso de una praxis política como la pensada por Georg Lukács (1970), que le otorgue al artista una condición de militante que no de personaje privilegiado, de obrero activista que no de trabajador asalariado.

El debate público que se jugaba ya hacia finales de 1800, por un lado, entre una transición democrática que permitiera a las clases emergentes –burgueses e industriales– tomar decisiones políticas que, tradicionalmente, estaban en manos de la aristocracia y, por otro, en la pugna que significaban las relaciones obrero-patrón que alineaban un nuevo orden social, hicieron de la Bauhaus una tribuna fáctica desde la que incidir en tal debate.

El arte de la Bauhaus surge, en realidad, bajo ciertos principios utilitarios de la artesanía, sí con la intención de resignificar el oficio que la procuraba, pero sobre todo con la intención de ocupar libertariamente un lugar en la inminente industrialización. Todo ello bajo el ejercicio, la práctica de encarnar una transformación como esa, de dedicarse no solo a la creación de nuevos edificios, objetos y gráficos, eficientes y armónicos, sino a producir hombres nuevos que se dediquen a trabajar fabrilmente por un nuevo estado social.

Comentarios finales

La Bauhaus es pensada por algunos, de acuerdo con la consideración que se haga de ella, como una escuela y, de ahí, el artículo en femenino que se le asigna. Otros, en cambio, la abordan como una tendencia, como un estilo, es entonces cuando la Bauhaus cambia de género por el Bauhaus, como si su propuesta plástica fuera la única aportación posible y por la cual rememorarla.

En ese sentido, lo propuesto por estas reflexiones no es baladí: considerarla socialmente como un escuela ya porque en ella se enseña, ya porque de esa forma se ensaya lo que se espera de una sociedad, ya porque en ella se fragua el establecimiento de nuevas formas laborales bajo las cuales constituir una sociedad atravesada por estructuras económico-políticas, obedece en el fondo a que, tanto como proyecto de nación, como proyecto ilustrado, la educación siempre ha sido considerada como el ámbito por excelencia en el que el hombre posibilita su libertad mediante el acto de consciencia que le significa educarse, camino de constituir sociedades más justas e igualitarias.

La educación, y la organización que la configura, la escuela, no solo debieran ser pensadas como el mecanismo que le aporta a quien se educa con los conocimientos necesarios para enfrentar una vida práctica y cotidiana, como frecuentemente le ocurre

a la Bauhaus a 100 años de haberse fundado bajo una dinámica y una lógica diametralmente opuesta a una consideración como esa.

Sin embargo, dada la naturaleza de sus actores, artistas y activistas en su mayoría, así como las condiciones en las que operaba, atendiendo la posibilidad de transformar la sociedad mediante la práctica de un nuevo arte que incipientemente se gestaba, y pese a lo que siempre se ha dicho de ella, seguir entendiendo la labor que se ejercía ante todo como arte aunque en su acepción más moderna, no fue sino hasta 20 años más tarde, posterior a su clausura en 1933, que sus intenciones libertarias se cumplieron con la fundación de la Hochschule für Gestaltung en Ulm.

La nueva Escuela Superior de Diseño, que ya en el título dejaba entrever el ejercicio político que promovería con la nueva profesión que configuraba, concebía el mundo en términos del ejercicio de su científica conformación objetual, debido a que esta profesión emergente estaba destinada, en esencia, a desalienar sus sociedades obreras mediante la confección de técnicos de la producción que, sin ser propiamente asalariados por la industria, aunque tampoco industriales que pagarían por una fuerza de trabajo a bajo costo dada la inercia productiva, se ubicaría ante todo entre estos dos extremos como un cuerpo político que activaría la dialéctica social en que las nuevas naciones debieran tensarse para garantizar la libertad de sus ciudadanos. Pero abundar en esta escuela sería motivo de otra conmemoración.

Bibliografía

- Arendt, H. (2016). *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza Editorial.
- Benjamin, W. (2005). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Contrahistorias. La Otra mirada de Clío.
- Descartes, R. (2012). *Discurso del método*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fer, B., Batchelor, D., Wood, P. (1999). *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid: Ediciones Akal.
- Hochman, E., *La Bauhaus. (2002). Crisol de la modernidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Lukács, G. (1970). *Historia y conciencia de clase*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Wolfe, T. (2010). *La palabra pintada & ¿Quién tema al Bauhaus feroz?*
Barcelona: Editorial Anagrama.