

LA TÉCNICA COMO DECLARACIÓN PLÁSTICA O LO EXTRATEXTUAL EN LA BAUHAUS

THE TECHNIQUE AS A PLASTIC DECLARATION OR THE EXTRATEXTUAL IN BAUHAUS

Esther Ramírez Hernández*

* Profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, División de Diseño y Edificación. Correo electrónico: esther.ramirez.hernandez@gmail.com.

A 100 años del *Manifiesto de la Bauhaus*, se hace necesaria una revisión que deje de lado la mitología que se ha construido alrededor de dicha escuela y que ponga sobre la mesa debates que permitan una mirada más crítica de sus orígenes, influencias, aportaciones y herencias. Para intentar un acercamiento a la Bauhaus utilizaré los conceptos de Yuri M. Lotman (1922-1993), autor ruso fundador de la *Escuela de Tartú* en Estonia y quien analizó los fenómenos culturales a partir de la conceptualización de estos como *textos*. Así, los elementos extratextuales nos permitirán un acercamiento crítico a lo que, en términos culturales, representa la Bauhaus. El propósito de este ensayo es brindar al lector las conexiones entre la visión experimental de la Bauhaus y las manifestaciones de arte digital contemporáneo, utilizando como punto de partida la técnica como enunciación plástica.

Palabras clave: Bauhaus, arte digital, Lotman.

A hundred years after the Bauhaus Manifesto, a revision is necessary that leaves aside the mythology that has been built around the school and that puts on the table debates that allow a more critical look at its origins, influences, contributions and inheritances. To try an approach to the Bauhaus I will use the concepts of Yuri M. Lotman (1922-1993), russian author founder of the Tartu School in Estonia and who analyzed the cultural phenomena from the conceptualization of them as texts. Thus the extratextual elements will allow us a critical approach to what Bauhaus represents in cultural terms. The purpose of this essay is to provide the reader with the connections between the experimental vision of the Bauhaus and the manifestations of contemporary digital art, using the technique as a plastic enunciation as a starting point.

Keywords: Bauhaus, digital art, Lotman.

México —declara Albers en una carta de 1936 para Kandinsky— es verdaderamente la tierra prometida del arte abstracto, que aquí ya tiene miles de años de antigüedad.¹

El inicio

La Bauhaus es un fenómeno cultural de gran relevancia para la visión eurocentrista de la historia del arte, que ha encontrado en su fundación un parteaguas en el desarrollo del diseño y la arquitectura. Sin duda, la herencia y las aportaciones de esta escuela son importantes, pero es necesario dejar de lado los mitos que se han construido alrededor de esta, para que a 100 años de su fundación sea revisada con una postura más crítica, que permita apreciarla en su justa dimensión, lejos de las reducciones románticas que se han creado a su alrededor.

Un documento que enuncia, claramente, las expectativas de Walter Gropius al crear la escuela, es el *Manifiesto de la Bauhaus*, fechado en abril de 1919; ahí, Gropius llama a todos los artistas, diseñadores y decoradores “que sólo pintan y dibujan” a conformar un grupo de constructores. El llamado desdeña, desde el principio, al arte del salón y las viejas escuelas de Bellas Artes. Con ello, Gropius dejaba claro que las viejas estructuras no satisfacían las necesidades de la sociedad de la posguerra. Las estructuras sociales, económicas y culturales se veían confrontadas por la *barbarie* que representó la Primera Guerra Mundial (1914-1918).

Es notorio el énfasis que pone el primer director de la Bauhaus en apartarse de la vieja didáctica de las academias de arte, que basaban su enseñanza en la copia de obras de grandes maestros de la pintura y en un exhaustivo dominio del dibujo del cuerpo humano. La obra plástica se dividía en géneros menores:² bodegón, paisajes,

¹ Citado en Mallet, A. (2014), *La Bauhaus y el México moderno: El diseño de Van Beuren*. México: CONACULTA.

² Padilla cita al teórico Félibien, quien definió esta escala jerárquica basada en las habilidades que pone de manifiesto cada género.

animales y retrato; y tomaba como punto culminante los temas históricos (Díaz, 2007, págs. 18-19), constituidos por grandes composiciones con grupos que interactuaban dentro de la obra. La enseñanza estaba a cargo de un maestro que determinaba qué era lo correcto y solo los trabajos sobresalientes eran expuestos y premiados en el salón. A finales del siglo XIX, los impresionistas ya habían hecho críticas muy fuertes al sistema de enseñanza de las academias.

En la Bauhaus, la enseñanza estuvo basada en la organización gremial, con un maestro de la forma (un artista) y un maestro del oficio (un artesano). Dicha organización no es una innovación, sino lo que Gert Selle identifica como “la tendencia romántica idealista a reestablecer (*sic*) la composición artesanal, que ya concibieron Ruskin y Morris” (1975, p. 112).

Gropius reconoció algunos equívocos en la fundación de la Bauhaus, mencionando la confusión generada y replanteando el camino a seguir: “la posibilidad de conjugar nuevamente el arte y la producción, convirtiendo la máquina en un instrumento figurativo y poniéndola al servicio del diseño” (Gropius, citado por Selle, 1975, pág. 112).

En el *Manifiesto de la Bauhaus*, Walter Gropius llama a un retorno del oficio y plantea, categóricamente, que no existe una diferencia entre artista y artesano; explica que el artista es el artesano que ha perfeccionado su oficio y plantea que la base del trabajo artístico es “un buen trabajo artesano”. Al final del manifiesto, Gropius exclama: “¡Formemos pues un nuevo gremio de artesanos sin las pretensiones clasistas que querían erigir una arrogante barrera entre artesanos y artistas!”. Esta sentencia permite entender la vehemencia y la pasión con la que el fundador manifiesta su visión de una sociedad con marcadas divisiones.

En la literatura alrededor de la mítica Bauhaus se exalta, en todo momento, el valor del artesano; para analizar su presencia en el discurso de esta escuela utilizaré como herramienta de análisis la conceptualización de la Bauhaus como un texto, desde

la perspectiva del ruso Yuri Lotman, quien expresó: “La cultura en su conjunto puede ser considerada como un texto. Pero es sumamente importante subrayar que se trata de un texto organizado de manera compleja, que se escinde en jerarquías de “textos dentro de textos” y que forma, por lo tanto, una compleja trama con ellos” (1999, pág. 109).

Un aspecto sobresaliente de las teorías de Lotman es que considera el valor semántico de aquellos elementos que no se hayan presentes en el texto, pero cuya ausencia revela su significado. Así, las relaciones *extratextuales*, “(...) pueden ser descritas como la relación del conjunto de elementos fijados en el texto respecto al conjunto de elementos del cual se efectuó la elección del elemento empleado dado” (Lotman, 2016, pág. 69).

Al revisar la vasta literatura escrita alrededor de la Bauhaus encontramos que en el texto bauhausiano no es frecuente citar a los artesanos que participaron en la fundación de la escuela. A nivel extratextual, ¿cuál es el valor semántico de esta omisión? Sin duda, la presencia de artistas de vanguardia suscitó una gran expectativa y este hecho ha contribuido a crear un aura mítica alrededor de la escuela; al analizar la fecha de ingreso de estas prominentes figuras, nos damos cuenta de que la Bauhaus inicio su cátedra con los maestros artesanos y que, posteriormente, serán los artistas quienes se integrarán a los talleres. En orden cronológico, los primeros en integrarse a las cátedras en la Bauhaus fueron Feininger, Itten y Marcks en 1919; Georg Muche, Klee y Schlemmer en 1920; Schreyer en 1921, Kandinsky en 1922 y Moholy-Nagy en 1923. Aquí cabe preguntar: ¿quién se ocupó de la enseñanza en los talleres en los primeros años? y ¿por qué no se menciona a los maestros del oficio? Esto considerando que para Gropius, artistas y artesanos en su manifiesto tenían el mismo nivel de importancia.

En una serie de cuadros cronológicos, producto de una investigación realizada por Rafael García García y José Manuel García Roig, a la que titularon *Bauhaus (1919-*

1933), se observan los nombres de algunos artesanos que participaron en los talleres de la Bauhaus:

- **Josef Hartwig**, en el taller de escultura en piedra de 1921-1925 y en el taller de escultura en madera.
- **Josef Zachmann**, en el taller de carpintería de 1921-1922 y **Reinhold Weidensee**, de 1922-1925.
- **Christian Dell**, en el taller de metalistería, de 1922-1925.
- **Max Krehan**, en el taller de cerámica (1921- ¿?).
- **Heinrich Beberniss**, en el taller de pintura.
- **Helene Börner**, propietaria del taller de tejidos (taller privado asociado).
- **Otto Dorfner** y **Carl Zaubitzer**, artesano y propietario, respectivamente, del taller de encuadernación (taller privado asociado).
- Fábrica Hermanos **Rasch**, papeles pintados; trabajaban con el taller de pintura mural (1997, págs. 7-11).

Es obvio que el nombre de estos artesanos no nos resulta familiar. A lo largo de 100 años, los estudios sobre la Bauhaus se han encargado de convertir a los artesanos en un grupo anónimo y sin aportaciones, lo que por otra parte ha contribuido a incrementar el mito del “artista maestro”. Los nombres de estos maestros artesanos develan una dimensión más humana de la escuela, lejos del mito. Para Adrián Carra (2009, pág. 6), la evidencia es clara: “Lo cierto es que los maestros artesanales carecían por completo de relevancia en la programación de los talleres y la organización didáctica del centro”.

Por otra parte, el listado ofrece otros indicios que vale la pena revisar: cuando hablamos de la Bauhaus, pensamos en una gran escuela con una infraestructura impresionante, que permitía el desarrollo de las más diversas habilidades; sin embargo, al repasar la lista anterior encontramos que algunos de los talleres donde los estudiantes desarrollaban sus actividades eran privados. Este aspecto plantea un antecedente pedagógico de lo que es, en la actualidad, el modelo de educación dual en Alemania, donde la escuela y la empresa participan, conjuntamente, en la formación del

alumno. En ese sentido, los planteamientos de Gropius incluían la conformación de una empresa que hiciera económicamente sostenible a la Bauhaus. Durante la reubicación de la escuela en Dessau, ciudad beneficiada por los préstamos de EE.UU., mediante el Plan Dawes,³ Gropius obtuvo el financiamiento, a cambio de la comercialización de los diseños (Fiell, C y Peter Fiell, 2007, pág. 42).

Otros elementos extratextuales respecto a la Bauhaus se hacen evidentes cuando revisamos la lista de docentes de la escuela y encontramos la mención pormenorizada de los artistas que formaron parte del cuerpo académico de tan prestigiosa institución. Por una parte, se enlistan los profesores fundadores: Lyonel Feininger, Johannes Itten, Laszlo Moholy-Nagy, George Mucho, Oskar Schlemmer, Gerhard Marcks, Paul Klee, Wassily Kandinsky y Lothar Schreyer. Posteriormente, se agregan los nombres de los alumnos que después de sus cursos se integraron al cuerpo docente de la Bauhaus: Josef Albers, Alfred Arndt, Herbert Bayer, Marcel Breuer, Joost Schmidt, Gunta Stölzl, Otti Berger y Anni Albers. De este primer acercamiento se destaca que el claustro docente estuvo integrado por maestros varones en su mayoría. En cuanto a las estudiantes que participaron como docentes solo hay dos menciones: Gunta Stölzl y Anni Albers. Aquí surge la pregunta: ¿Qué papel tuvieron las mujeres en la Bauhaus?

Mercedes Valdivieso, en su texto titulado *Retrato de grupo con dama: el papel de la mujer en la Bauhaus*, reporta que en la primera generación de la Bauhaus, la proporción del ingreso de mujeres, de acuerdo con la matrícula total de 1919 a 1920, fue de 45.5% (2000, pág. 63). Dicha cifra revela que la presencia de las mujeres era muy

³ Debido a los efectos del Tratado de Versalles, la economía alemana entró en una grave situación que ocasionó una hiperinflación. Para dar cumplimiento a los acuerdos de reparación del Tratado de Versalles; Charles Dawes, director de la Oficina de Presupuesto en EE. UU., propone una reestructuración de la deuda y préstamos de EE.UU, entre otras medidas, para evitar los conflictos generados en la zona del Ruhr. Cfr. García Roig, J. y L. Richards (julio 1997) Berlín, arte y política en la época de Weimar. *Cuaderno de notas*. (2), 3-12. Recuperado de <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/791>.

cercana respecto a la de los estudiantes hombres. A diferencia de lo anterior, esta proporción del estudiantado no se refleja en la cantidad de mujeres docentes.

En los cuadros cronológicos realizados por Rafael García García y José Manuel García Roig, encontramos la mención de las maestras y de las exalumnas de la Bauhaus en el taller de textil, con la siguiente organización: de 1925 a 1926, G. Muche dirigió el taller en conjunto con Gunta Stözl, alumna de la Bauhaus (de 1919 a 1925). A partir de 1926 y hasta 1931, ella dirigió en forma autónoma el taller. Otti Berger, exalumna de la Bauhaus, dirigió algunos meses el taller textil. En 1931, Anni Albers sustituyó a Otti Berger. De 1932 a 1933, Lilly Reich dirigió el taller y en el mismo periodo también coordinó la sección de acabados y decoración.

Si consideramos que, históricamente, la costura y la confección de los textiles son labor tradicional femenina, vemos las motivaciones por las cuales la presencia de las maestras en la Bauhaus se da, predominantemente, en el taller de textiles; sin embargo, la investigación de Valdivieso aclara que fue Gropius, quien mediante una circular, indicó claramente enviar a las alumnas a los talleres de cerámica y tejeduría (textiles) (2001, pág. 64) y evitar su formación como arquitectas (2000, pág. 68).

El taller de tejeduría o textiles no gozaba de buena reputación entre los maestros de la Bauhaus; algunos comentarios demuestran su visión al respecto. Oskar Schlemmer comenta: “Donde hay lana se encuentra también una mujer que teje, aunque sólo sea para pasar el rato” (Schlemmer, citado por Valdivieso, 2000:67). Hannes Meyer, sobre el trabajo de las alumnas del taller de tejeduría decía: “[...] sobre cuyos pavimentos yacían, como alfombras, los complejos psicológicos de las jovencitas” (Meyer, citado por Valdivieso, 2000, pág. 67). Georg Muche “se había jurado a sí mismo no tejer nunca [...]” (Valdivieso, 2000, pág. 68).

Es importante mencionar que la visión despectiva de la creación y el diseño de textiles como una actividad que se consideraba, sobre todo, femenina y artesanal, no

era una postura únicamente masculina; una declaración de Anni Albers manifiesta el mismo sentir:

[...] Pensaba que tejer era demasiado afeminado. Yo buscaba una profesión de verdad. Acudí al taller de tejeduría sin ningún entusiasmo, simplemente era la elección menos desagradable (...) La tejeduría no se considera un arte, sino un trabajo artesano. Me he encontrado con que si un trabajo está hecho en hilo se considera artesanía y si se hace sobre papel se considera arte (Albers, citado por Valdivieso, 2000, pág. 68).

Extratextualmente se manifiestan las estructuras sociales prevalentes en las primeras décadas del siglo XX; no es de extrañar que la visión de los distintos actores de la Bauhaus manifestara posturas contradictorias, que todavía son perceptibles en sociedades como la nuestra.

La técnica

El carácter internacional de la Bauhaus nutre al movimiento de distintas fuentes; maestros y alumnos proceden de las más diversas nacionalidades: Wassily Kandinsky (ruso), Hannes Meyer (suizo), Michael van Beuren (estadounidense), Moholy-Nagy (húngaro), Itten Johannes (suizo), Herbert Bayer (austriaco), etc. Entre las influencias internacionales de las que se nutre visualmente la Bauhaus, está presente la fuerza estilística del constructivismo ruso y sus postulados, movimiento que surge antes de la Primera Guerra Mundial, pero que cobra fuerza e independencia tras la Revolución rusa en 1921. “Ellos afirman que el nuevo arte debía orientarse a la producción industrial y servir a la creación del entorno material” (Korobina, 2015, pág. 156). “Los constructivistas consideraban que las artes aplicadas podían contribuir al nuevo orden social y empezaron a crear arte y arquitectura productivos y utilitarios” (Fiell, C. y Peter Fiell, 2007, pág. 63).

La Bauhaus se nutre de las ideas constructivistas y del Neoplasticismo holandés, como se hace evidente en la exposición de 1923, donde se presentó la *Red/Blue chair* (silla en rojo y azul) de Gerrit Thomas Rietveld, cuyo diseño data de 1917. Otro aspecto importante de esa exposición es el cambio del lema de la institución: inicialmente figuraba el texto “Por la unidad de arte y la artesanía”; la experiencia de cuatro años al frente de la Bauhaus hicieron que Gropius replanteará su visión “medievalista romántica” por una mirada más acorde a sus aspiraciones: “Arte y tecnología, una unidad nueva” (Meggs, 1998, pág. 364).

En la comprensión del texto, Lotman separa el lenguaje artístico del mensaje artístico; para el segundo, el procedimiento constituye un elemento extratextual que se fija en el texto: “[...] la no utilización de un determinado elemento, la ausencia significativa, el “no procedimiento” se convierte en parte orgánica del texto gráficamente fijado” (Lotman, 2016, pág. 70).

En el caso de la Bauhaus, el cambio en la concepción de los procesos de producción replantea la estructura de la institución; la organización basada en la organización gremial favoreció la construcción de objetos artesanales. A juicio de Gert Selle, los artistas o maestros de la forma contribuyeron a acentuar el principio artístico de los objetos. “Sólo en una fecha relativamente tardía se llegan a reconocer las necesidades y realidades sociales y a proyectar unívocamente la idea de la Bauhaus al terreno de la praxis industrial del diseño y de la producción” (Selle, 1975, pág. 113). En 1926, *Staatliches Bauhaus* se trasladó a su nueva sede en Dessau y “pasó de la artesanía al funcionalismo industrial” (Fiell, C. y Peter Fiell, 2007, pág. 43).

La técnica entonces no solo representa una selección entre otras posibles, representa y configura una forma de pensar, una visión del mundo y una declaración social o artística. En 1927, bajo la dirección de Hannes Meyer, cambió la denominación a *Hochschule für Gestaltung* (Instituto de Diseño), “[...] para él la forma debía regirse por la función y el coste, de modo que los productos fueran prácticos y a la vez

asequibles para la clase trabajadora” (Fiell, C. y Peter Fiell, 2007, pág. 44). El enfoque fue más científico y la técnica fue el medio que permitía la creación de objetos funcionales a un menor costo, accesibles a otros estratos sociales; la labor del estudiante de la Bauhaus se transforma, de la experimentación plástica con los materiales, a una visión social.

El arte digital

La Bauhaus hereda, a 100 años, sus múltiples contradicciones, pero al mismo tiempo enarbola una actitud donde el arte y los artistas participan en una colectividad que pretende crear una revolución desde las aulas, experimentando en los procesos pedagógicos y haciendo eco de las posturas de vanguardia en el ámbito estético y conceptual.

En el aspecto artístico, la Bauhaus fue fuente de experimentación de las más diversas índoles, tanto visualmente, explorando las posibilidades de los materiales, las composiciones cromáticas, como teatralmente, con escenografía y vestuarios (de Oskar Schlemmer), pero también en el ámbito musical, con el curso de Teoría de la Armonía de Gertrud Grunow, donde ejercitaba en los alumnos la comprensión de los principios de la sinestesia, asociando las notas a colores específicos, formas y materiales (Vadillo, 2016, pág. 224). La conexión entre las distintas sensaciones, táctiles y visuales llevan a la búsqueda de una experiencia completa que transporte al perceptor a un estado de *inmersión*. Tal postura se hace evidente en la arquitectura, donde se consideró el paisaje, el conjunto arquitectónico y el mobiliario como un todo integral.

Arte y tecnología forman una nueva unidad que constituye el eje rector de la Bauhaus y su declaración contundente ante el futuro. En el pasado, los artistas retomaron aquellos artificios técnicos que les permitieron experimentar y expresar su visión del mundo; así, la técnica constituyó una declaración plástica que manifestó una

comprensión del contexto, una búsqueda constante para ampliar los límites de lo humanamente posible: la técnica le permitió al artista expresarse.

Si bien la tecnología evidencia la creatividad humana y constituye la solución a una necesidad específica, los artistas digitales deben ser conscientes de que la expresión no deberá limitarse a lo que la tecnología provee. Es labor del artista imaginar la posibilidad para conectar técnica, experiencia y oficio en pos de la concreción de una idea.

Si bien la experimentación es una característica inherente del arte, también es una fuente de confusión y extrañamiento porque plantea una ruptura con las manifestaciones anteriores.

Por ello el arte, con respecto a la realidad, se presenta como el campo de la libertad. Pero la misma sensación [oščuščenie]⁴ de esta libertad presupone un observador que mira el arte *desde la realidad*. Por eso, el arte incluye siempre un sentimiento de extrañamiento (Lotman, 1999, pág. 203).

Dicho extrañamiento, en el arte digital, conforma parte de su naturaleza subversiva, ya que “trastorna o altera algo, especialmente el orden establecido” (RAE, 2018). El arte digital pone en tela de juicio conceptos que en el arte son lapidarios y nos invita a reflexionar sobre el arte de otra manera. Para José Luis Brea, Deleuze (2007) y de manera particular Godard, intuyeron “el carácter violentamente subversivo” de la imagen-tiempo, en alusión a la imagen digital, la cual se contrapone al imperio de la imagen-signo y su dominio como imagen-materia.

Para Donald Kuspit, la digitalización es el paso final de un proceso de subversión de la representación tradicional (2006, pág. 18). Para este autor, la disolución de la

⁴ Corchetes del autor. Lotman se refiere a un concepto de V. Sklovskij, formalista ruso, quien sostenía que el arte en su afán de singularizar la forma y evitar el automatismo de la percepción, oscurece la forma, para aumentar “la dificultad y la duración de la percepción”. Cfr. Tzvetan T. (1978) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. CD MX, México: Siglo XXI.

representación figurativa de las vanguardias de principio del siglo XX constituye el punto de partida de la digitalización. El arte digital ha subvertido, al igual que el arte conceptual, el concepto de la representación en el arte: transformándolo. Para Baudrillard: “[...] la era de la simulación comienza con la aniquilación de todos los referentes —o, peor aún: con su resurrección artificial en sistemas de signos [...]” (2001, pág. 254). Para este autor, estamos rodeados “de modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (2001, pág. 253). En el arte digital las obras que emplean como medio de representación la imagen electrónica, ya sea por medio de pantallas o dispositivos móviles, en forma de realidad aumentada o virtual, utilizan el simulacro como materia primigenia, crean modelos, con o sin sustento de la realidad, para exteriorizar su visión del mundo. La hiperrealidad queda conjurada cuando el modelo que se presenta no tiene sustento alguno en lo real. Por otra parte, para Lotman, el triunfo del espectador radica en que es él quien otorga sentido a la obra y, en ese entendido, puede dotar de significado a aquello que carezca de este.

La Bauhaus contribuyó a la desmaterialización de la representación en su búsqueda por formas más limpias y funcionales, dejando de lado la herencia decorativa del siglo anterior, manifiesto en el *Jugendstil*.

Ante la pérdida de la materialidad de la representación, el arte digital subvierte desde diversos ángulos la presencia de la institución museística; para José Luis Brea (2016):

Lo que, en cambio, ya no es tan evidente es cómo esos mismos establecimientos —y las instituciones que los albergan y justifican, o quizás a la que *ellos* albergan y justifican— sobrevivirán a esa nueva dinámica de circulación de las imágenes que los hace innecesarios por cuanto torna espurio todo requerimiento de lugar, poniendo al desnudo las complicidades e intereses bajo los que tenía lugar el proceso *espacializador* que les daba —a tales instituciones y sus establecimientos— su fundamento y razón de ser (pág. 78).

Al respecto, Claudia Mosqueda pone el acento en el impacto que el arte digital tiene en el espectador y la reconfiguración de este, al tiempo que cuestiona la existencia del museo:

La virtualidad y la interacción hacen innecesaria la existencia del espacio físico al interconectar sujetos y acortar las distancias, porque las conductas de los espectadores han mutado, ahora son activos o hiperactivos, sobreestimulados, desatentos, les gusta la inmediatez, lo rápido, son efímeros, cambiantes, simultáneos, nómadas, desarraigados y fluidos (2017, pág. 187).

La tecnología implicada en la configuración del arte digital subvierte las fronteras de la disciplina y transforma a quien la practica en un ente transdisciplinar por excelencia. Para Claudia Valente y Jazmín Adler, la complejidad de obras presentadas bajo el rubro de artes electrodigitales condiciona la necesidad del dominio de diversos saberes por parte del artista, o bien, la necesidad de integrarse a colectivos:

[...] las artes electrónicas constituyen una plataforma ideal para la actividad transdisciplinaria y colaborativa. Frecuentemente, los artistas cuentan con una formación fundada en distintas disciplinas que se atraviesan de manera recíproca en el diseño y la ejecución de las obras. En otras ocasiones, se consolidan colectivos artísticos cuyos integrantes provienen de los más diversos campos, como las artes visuales, el cine, la música, la danza, el diseño, la física, la matemática, la biología y la ingeniería [...] (2014, pág. 39).

Mediante su investigación, Valente y Adler identifican, además, las estructuras organizativas de los colectivos con base en las topologías de sistemas de redes, aplicando las estructuras de los sistemas digitales a las formas de organización social en la producción plástica.

En la actualidad, de manera más frecuente, en las obras de arte digital las posibilidades de interconexión entre un artista y su público no requieren estar mediadas por un tercero, lo cual posibilita la democratización y la interacción con la

obra (Mosqueda, 2017, pág. 188) y, además, tiene implicaciones económicas en el mercado del arte; así, el arte digital subvierte al sistema capitalista:

Desde el punto de vista económico, el Arte Digital surgió a comienzos de 1990 proponiendo un sistema económico alternativo donde la Red (y no el museo de arte Contemporáneo) pudiera ser el espacio expositivo y las obras artísticas no fueran vendibles como obras únicas, sino reproducibles mediante la ejecución de su código (Shanken, 2012, citado en Herrera, 2015).

En la actitud de algunos artistas digitales se hace presente uno de los factores más peculiares de la ética *hacker*. Pekka Himanen, en su texto *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*, lo explica así:

En la comunidad hacker, las motivaciones sociales desempeñan un papel importante, pero de un modo muy distinto. En realidad, no es posible comprender por qué algunos hackers dedican su tiempo libre a desarrollar programas que acaban distribuyendo gratuitamente a los demás, sin percibir los fuertes motivos sociales que tienen para hacerlo. Raymond afirma en este sentido que estos hackers se hallan motivados por la fuerza que tiene para ellos el reconocimiento de sus iguales (Himanen, 2002, pág. 45).

Dicho reconocimiento constituye una gratificación y un deber ético: “Para hackers como Torvalds, el factor organizador básico de la vida no es el trabajo o el dinero, sino la pasión y el deseo de crear algo que sea, desde un punto de vista social, valioso” (Himanen, 2002, pág. 46).

La Bauhaus, lejana en tiempo a la era de la información y la ética hacker, esbozó con uno de sus directores una visión cercana a la ética social, en la figura de Hannes Meyer como socialista declarado, quien abogó por un diseño pensado para las clases populares, que trasladó a nuestro país durante su estancia de 1938-1949; el conocido arquitecto, desde su nombramiento como titular del Instituto de Planeación y

Urbanismo en la ESIA del IPN, implementó un enfoque en la investigación de campo orientado al estudio de la vivienda popular urbana.

Leidenberger menciona la investigación de Patricia Rivadeneyra, donde describe la orientación de los estudios de maestría que proyectó Meyer durante su breve estancia en el IPN:

El IPU ofrecía la primera maestría en planificación urbana del país, con un currículo bauhausiano, vinculando los conocimientos del aula con salidas investigativas al campo. Más allá de la enseñanza, procuraba fomentar la investigación avanzada, produciendo en su primer año una serie de trabajos sobre todo acerca del tema de la vivienda popular urbana (Leidenberger, 2014, pág. 513).

Según las investigaciones de Leidenberger, uno de los motivos de la separación del cargo de Meyer a su puesto en el IPN, estriba en que Meyer enarbolaba una visión regionalista de la arquitectura, esto es, para Hannes Meyer el arquitecto debía construir utilizando materiales locales, atendiendo a las necesidades específicas del grupo social al cual va destinado el inmueble y no como mero ejercicio estético de una arquitectura de estilo internacional que, finalmente, percibía como una manifestación imperialista; así, mediante la técnica, el arquitecto hace una declaración de su visión del mundo y de su posición, de frente a una sociedad como la mexicana en la primera mitad del siglo XX.

Conclusión

Para Manuel Castells: “No hay revoluciones tecnológicas sin transformación cultural. Las tecnologías revolucionarias han de ser pensadas. No se trata de un proceso de pequeños avances; se trata de una visión, de un acto de fe, de un gesto de rebelión” (Himanen, 2002, pág. 123).

El impacto de las tecnologías de la información ha cambiado radicalmente nuestra cultura; el arte digital, como manifestación propia de esta época, enarbola una postura que ha subvertido distintos aspectos del arte, sus categorías esenciales. La representación ha sufrido un proceso de desmaterialización que implica una nueva comprensión de esta y la creación de categorías en pos de su análisis. Por otra parte, los museos, ante las expresiones múltiples del arte digital, tendrán que replantear sus objetivos. La postura de algunos artistas digitales también ha impactado las estructuras de distribución del arte, creando nuevas formas de distribución de la obra.

Mediante este breve ensayo se trataron de encontrar los vínculos que se manifiestan entre la Bauhaus y el arte digital; se utilizaron para ello los conceptos de Yuri Lotman para ubicar los elementos extratextuales que dejan de lado el mito de la Bauhaus, para entender los aportes y las contradicciones de esta importante institución educativa. En el caso del arte digital, se evidenció su naturaleza subversiva por medio del análisis de las implicaciones de la técnica a distintos niveles, tanto sistémicos como extrasistémicos.

Bibliografía

- Baudrillard, J. (2001). La precesión de los simulacros. En Wallis, B. (ed.) *Arte después de la Modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, España: Akal/Arte Contemporáneo.
- Brea, J. (2016). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid, España: Akal/Estudios visuales.
- Díaz, R. (2007). *El dibujo del natural. En la época de la postacademia*. Madrid, España: Akal Bellas Artes.
- Fiell, C. y Peter Fiell (2007) *Design Handbook. Concepto. Materiales. Estilos*. Colonia, Alemania: Taschen.
- Herrera, R. (2015) *Érase unas veces... Filiaciones narrativas del arte digital*. [ePub] Barcelona, España: UOC Universitat Oberta de Catalunya.
- Korobina, I. (2015). *Vanguardia rusa: El vértigo del futuro*. CD MX, México: Instituto Nacional de Bellas Artes/ Museo del Palacio de Bellas Artes.
- Kuspit, D. ed. (2006). *Arte digital y videoarte: Transgrediendo los límites de la representación*. Madrid, España: Círculo de Bellas Artes.
- Lotman, Y. (1999). *Cultura y explosión: Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona, España: Gedisa.

- _____, Y. (2016) *La estructura del texto artístico*. Madrid, España: Akal.
- Mallet, A. (2014). *La Bauhaus y el México Moderno: El diseño de Van Beuren*. México: Arquine / CONACULTA/ FONCA/ Museo Franz Mayer.
- Meggs, P. (1998). *Historia del Diseño Gráfico*. México: Trillas.
- Mosqueda, C. (2017). *Interpelaciones del arte, el diseño y la sociedad*. México: UAM Lerma, Juan Pablos.
- Selle, G. (1975). *Ideología y utopía del diseño. Contribución a la teoría del diseño industrial*. Barcelona, España: Gustavo Gili, Comunicación visual.
- Referencias electrónicas**
- Carrá, A. (2009). Algunas objeciones a Bauhaus. *Paperback*. (6), *escueladeartenúmerodiez*. Recuperado de <http://artediez.es/paperback/wp-content/uploads/sites/13/2008/10/objeciones.pdf>
- García Roig, J. y L. Richards (julio 1997) Berlín, arte y política en la época de Weimar. *Cuaderno de notas*, (5), 77-88. Recuperado de http://polired.upm.es/index.php/cuader_nodenotas/article/view/791
- García, R. y García Roig, J. M. (junio 1994) Bauhaus (1919-1933). *Cuaderno de notas*. (2), 3-12, Recuperado de http://polired.upm.es/index.php/cuader_nodenotas/article/view/656/792.
- Gardinetti, M. (febrero 2013) Manifiesto Bauhaus, Walter Gropius. *Tecne: Arquitectura y contextos*. Recuperado de <http://tecne.com/?p=7247>
- Himanen, P. (2002). *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10760/12851>
- Leidenberger, G. (2014). "Todo aquí es vulkanish": El arquitecto Hannes Meyer en México, 1938 a 1949. En Rojas, L. y Susan Deeds (ed.) *México a la luz de sus revoluciones*. 2, 499-540. CD MX, México: Colegio de México. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/j.ctvhn07w.9.18>
- Vadillo, M. (enero-diciembre 2016). La música en la Bauhaus (1919-1933): Gertrud Grunow como profesora de armonía. La fusión del arte, el color y sonido. *Anuario Musical*, (71), 223-232. Recuperado de DOI:10.3989/anuariomusical.2016.71.13
- Valdivieso, M. (2000). Retrato de grupo con una dama: el papel de la mujer en la Bauhaus. *Ensayos: Historia y Teoría del arte*, (6), 61-74. Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Investigaciones Estéticas. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46823/48199>
- Valente, C. y J. Adler (octubre 2014). Trabajo en red, proyectos colaborativos y transdisciplinariedad en las artes electro-digitales. Universidad de Granada; *HUM 736: Papeles de cultura contemporánea*, 19, 36-53. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11336/44557>