

Cristina L. Arranz
FFyL - UNCuyo

Bauhaus: la unidad de arte y técnica

Sinergia se denomina a la acción proveniente de dos o más causas, cuyo efecto es superior a la suma de los efectos individuales. Es lo que sucedió en el caso de la Bauhaus. Una escuela para la enseñanza de las artes y las artesanías, cuyo desempeño constituyó un hito que no puede pasar por alto la historia del arte del siglo XX. En nuestro país, la actividad de la Bauhaus tuvo una influencia directa en el grupo de artistas que, liderados por Tomás Maldonado, alrededor de 1945 se inscribió en el denominado Arte Concreto¹. A los noventa años de su creación, conviene entonces detenerse en una consideración de sus metas, características y trayectoria.

La Bauhaus fue fundada en 1919, sobre la base de una antigua escuela de artes aplicadas, en Weimar (Alemania). En ese entonces, los muebles, vajillas y otros artefactos que, como hoy, acompañaban la vida humana, provenían de una rica tradición artesanal, y esta atravesaba un momento de crisis. La máquina, al sustituir el trabajo manual, había permitido la reproducción a bajo costo de lo que antes podía ser un alarde de maestría; algo que se hacía especialmente valioso por ser el fruto de la habilidad y el esfuerzo de un artesano. En el siglo XIX, la reproducción indiscriminada de ornamentos había llevado a una degradación generalizada del gusto. Pasaron a producirse en serie y a bajo costo,

¹ Jorge López Anaya, *Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*. Buenos Aires, Emecé, 2003, p. 80 y ss.

los objetos que antes eran considerados artículos de lujo por el valor de sus materiales y por el logro humano que significaban.

Ante este problema, surgieron distintas voces que clamaban por una revisión de las leyes del diseño. El escenario de la crítica se situó en un principio en Inglaterra. Uno de los escritores entonces más influyentes fue Augustus W. N. Pugin (1812-1852). Entre otros ejemplos, Pugin señalaba como ridícula la elección de figuras ilusionistas tridimensionales para la decoración de pisos, alfombras o paredes y recomendaba para las artes aplicadas un diseño puramente plano. Sugerencia con la que comenzó a perfilarse una de las opciones que, varios decenios más tarde, no sólo caracterizaría la ornamentación de objetos, sino todo el conjunto de las artes. Otros muchos profirieron sus quejas sobre la vulgaridad de la ornamentación contemporánea, subrayando la inadecuación del diseño para la función propia de los objetos. Y como recuerda Gombrich, a las palabras autorizadas de los especialistas se sumó un creciente y generalizado temor a caer en la vulgaridad:

“Precisamente porque la revolución industrial dio como resultado un nuevo grado de movilidad social, el contraste entre respetabilidad y vulgaridad se convirtió en una de las cuestiones polarizantes del período”².

Una propuesta práctica al conflicto fue la que ofreció el movimiento Arts and Crafts, por la obra de William Morris, que fundó su empresa de diseño en 1861. Sin embargo, debido a que la propuesta de Morris partía del rechazo a la producción industrializada y proponía una vuelta al trabajo artesanal y la organización gremial de la Edad Media, continuó pendiente una solución que, en las artes

² Ernst H. Gombrich, *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Madrid, Debate, 1999, p. 37.



Afiche Bauhaus, exposición en Weimar, 1923

aplicadas, uniera las exigencias del *decorum*³ a la realidad social y económica de los tiempos.

La Escuela de Artes y Oficios de Weimar, que estaba subvencionada con medios públicos, desde 1907 tuvo como director al arquitecto y diseñador belga, Henry Van de Velde, uno de los más destacados exponentes del Art Nouveau. A causa de la guerra, la escuela debió cerrarse y su director decidió emigrar del país. Con el retorno de la paz, la institución se reabrió bajo la dirección del arquitecto Walter Gropius, uniéndose con la Escuela Superior de Arte, fundada por Van de Velde en 1903. Fue Gropius quien eligió el nombre de Bauhaus, que puede traducirse, aproximadamente, como casa de construcción. El mismo hace referencia al obrador que compartían los distintos gremios al participar en la construcción de las catedrales medievales. Su elección manifiesta la intención de relacionar, en una acción común, las entonces llamadas bellas artes con las artes aplicadas.

Como en las viejas catedrales, en la Bauhaus, la arquitectura fue el arte rector, aunque la sección de construcción no tuvo lugar en ella hasta 1927. En su manifiesto de inauguración, Gropius convoca a artesanos y artistas a crear 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". Como es posible advertir, el autor apuesta por la novedad del futuro. Tanto Gropius como Hannes Meyer y Ludwig Mies Van der Rohe, que sucesivamente asumieron la dirección de la escuela, habían trabajado junto a Frank Lloyd Wright, a modernistas vienenses del círculo de Adolf Loos y a Le Corbusier. Los tres fueron arquitectos y líderes eminentes del Movimiento Moderno y como tales, sostuvieron

3 *Decorum* es una noción ampliamente utilizada por la retórica clásica, especialmente por Cicerón. Este autor explica el *decorum* como adecuación de la apariencia proveniente de una acción (palabras, expresiones, vestido, etc.) a la naturaleza o modo de ser de la cosa, atendiendo a las circunstancias en las que tiene cabida dicha acción. Cfr. Cicerón, *Sobre los deberes (De Officiis)*. Madrid, Tecnos, 1989, I, pp. 29-42.

el sueño utópico de renovar al hombre y la sociedad a través del diseño del ambiente y los objetos del ámbito urbano. En esa misma dirección, el ideario de la escuela, contrariamente a lo que podría insinuar el término de Bauhaus, rechazó toda referencia historicista para el diseño. Las soluciones formales debían estar íntimamente relacionadas con los modos de producción y las aspiraciones de paz y bienestar del hombre moderno. Aunque, en un principio, Gropius sostuvo como lema "Arte y artesanía: una nueva unidad", en 1923, lo sustituyó por el de "Arte y técnica: una nueva unidad". Este segundo lema era más acorde a lo que pretendía la Deutscher Werkbund (Asociación del Trabajo), fundada en Alemania en 1907, con el objeto de promover la producción industrial nacional. Dicha entidad impulsaba la búsqueda de soluciones que mejoraran la calidad y disminuyeran los costos, especialmente por la estandarización. Era evidente que el mundo artesanal tendía a desaparecer y que la máquina pasaba a ocupar un papel principal en la producción de los objetos y en la vida humana. En consonancia con dicha situación, Gropius sostuvo que el diseño contemporáneo debía inspirarse en aquellas formas de origen artificial, que, como las estaciones de tren, las fábricas y los nuevos medios de transporte, remitían a la idea de progreso social. Como consecuencia, en la Bauhaus, la opción radical que entonces planteaban las artes entre ornamento o abstracción, se resolvió a favor de la abstracción.

Gropius había trabajado como arquitecto en el taller de Peter Behrens, dónde se llevaba a cabo la búsqueda de un nueva expresión arquitectónica en la construcción de edificios industriales. En 1910, puso su propio estudio, cuya actividad debió interrumpir a causa de la guerra. En la posguerra, Gropius participó activamente en la discusión de los arquitectos jóvenes acerca del papel artístico y social que competía a la arquitectura. Un debate que trascendió las fronteras nacionales y continentales, con un intenso intercambio de cartas y bocetos. Su diseño para la sede de la Bauhaus en Dessau, concluido en 1926, fue inmediatamente reconocido como un símbolo de la nueva arquitectura. La propuesta de Gropius ponía a la vista los nuevos materiales, hormigón, vidrio y acero, ocupándose hasta del mobiliario, en el que destacaban las sillas de tubo de acero. El

edificio de la Bauhaus reúne muchas de las características que fueron claves para la búsqueda racional y funcionalista de la arquitectura moderna⁴. Decididamente alejado del uso clásico de la fachada simétrica, el edificio requiere de un recorrido para el reconocimiento de su volumetría. Esta se compone por la yuxtaposición de distintos cuerpos geométricos simples, cuya distinción corresponde a una clara sectorización de funciones. La cubierta plana con la que culmina el edificio, fue presentada por Gropius como la quinta fachada. Aquella que exige la visión aérea, que el avión añade a la vida moderna. Todos los volúmenes se descomponen en planos y líneas, y la expresión artística se basa en el juego de tensiones verticales y horizontales que generan los elementos. Estos, a su vez, por medio del equilibrio y la repetición aparentan una estricta sujeción a los condicionantes técnicos y funcionales del proyecto. Cabe añadir que la funcionalidad del "funcionalismo" queda puesta en entresijo por el registro de numerosas quejas de los alumnos, referidas a la acústica del edificio y a la deficiente protección que el mismo brindaba ante los rigores del clima.

El traslado a Dessau estuvo motivado por problemas políticos y sociales. Al inaugurarse la Bauhaus en Weimar, Alemania, que acababa de sufrir la derrota en la guerra, estrenaba por primera vez un gobierno democrático. En 1917, había tenido lugar la Revolución Rusa que instauró la Unión Soviética y algunos profesores de la escuela fueron promotores de las ideas marxistas que comenzaban a difundirse. Esta situación, sumada al modo de vida excéntrico y libertino que, con frecuencia, llevaban tanto profesores como alumnos, produjo el disgusto de los grupos más conservadores de la población de Weimar y como consecuencia, el cierre de la institución. La Bauhaus se reabrió en 1925, en Dessau, donde, con fondos de la ciudad, se construyeron los edificios de la escuela y las viviendas de los profesores. Allí permaneció hasta 1932, cuando, siendo director Mies Van der Rohe, nuevamente debido a problemas políticos y sociales, se trasladó a Berlín y en 1933, se cerró definitivamente.

⁴ Cfr. Gilbert Lupfer-Paul Sigel, *Gropius*. Colonia, Taschen, 2006.

Acababa de triunfar en Alemania el Nacional Socialismo, dirigido por Hittler, que pretendía ejercer un control absoluto de la producción artística. En semejante marco político no tenía cabida el proyecto de libertad creativa que constituyó la Bauhaus. Sin embargo, tampoco sería acertado pensar que hubo siempre una mala relación entre los miembros de la escuela y el partido de Hittler. Aunque alguna publicidad proveniente del Nacional Socialismo calificó a la Bauhaus como "antialemana" y culpable de "bolcheviquismo cultural", tanto Gropius como Mies realizaron trabajos profesionales para dicho partido antes de su marcha y radicación en los E.E.U.U. y los años de gobierno nazi fueron tiempos de éxito para muchos de los artistas que formaron parte de la escuela. Además, también durante esos años, fueron utilizados diseños originarios de la Bauhaus para promocionar una imagen de modernidad de Alemania⁵.

Como afirma el Manifiesto de Gropius, la Bauhaus tuvo como objetivo prioritario el trabajo conjunto de artistas y artesanos y la integración de teoría y práctica. Esto se llevó a cabo por la enseñanza en talleres. Los talleres reemplazaban las antiguas aulas de las academias, en las que los estudiantes recibían clases magistrales e instrucción sobre las técnicas, que debían ejecutarse de modo riguroso e individual. Por el contrario, en la Bauhaus, se promovía el mutuo intercambio entre maestros y estudiantes que, a partir del reconocimiento empírico de los materiales, se ejercitaban en el diseño libre. Otro instrumento pedagógico entonces relevante fueron las exposiciones, abiertas al público en general, en las que la escuela daba cuentas a la ciudad de lo realizado en sus talleres. La experiencia pedagógica de la Bauhaus alcanzó una importante repercusión a nivel internacional. El aprendizaje de las artes por el sistema de talleres resultó en muchos puntos beneficioso. Sin embargo, debido a su carácter radical, dicha propuesta dejó a un lado la riqueza secular sobre las técnicas artísticas, que atesoraban las viejas academias. Un bagaje del que pudo disponer la mayoría de

⁵ Fiedler, Jeannine-Feierabend, Peter (Editores), *Bauhaus*, Barcelona, Könemann, 2000.

los promotores de las vanguardias modernas y del que, en cambio, carecieron los artistas de las generaciones posteriores.

En la enseñanza, la Bauhaus asumió la teoría psicológica de la Gestalt, surgida en Alemania a principios del siglo XX, que, como es sabido, estudia las leyes por las que la mente humana tiende a interpretar las figuras, estableciendo relaciones entre los datos que recogen los sentidos. Todos los alumnos debían pasar por un curso preparatorio común antes de distribuirse en los talleres específicos, dedicados a rubros como metalurgia, tejidos, pintura mural, pintura libre, cerámica, escultura y tallas, etc. Los profesores eran denominados maestros. Podían ser maestros de obra, dedicados a la enseñanza de habilidades artesanales, o maestros de la forma, que enseñaban los principios de la creación, sin distinguir entre artes libres y aplicadas. El aprendizaje se realizaba por la experimentación sobre el uso de la línea, el color, la luz, las texturas, los materiales, etc.

La búsqueda artística de la Bauhaus se relacionó con los distintos movimientos europeos que promovían el arte abstracto. En los primeros años de su trayectoria, el curso preparatorio estuvo a cargo de Johannes Itten, pintor y escultor de tendencia expresionista. Itten, que pertenecía a una secta denominada Mazdaznan -fundada por un ruso que había vivido en el Tíbet- introdujo en la escuela algunas costumbres signadas de esoterismo. Vestido con una túnica oscura, confeccionada por él mismo, el artista comenzaba sus clases con una serie de ejercicios respiratorios y de iniciación a la meditación. Su método de enseñanza consistía en orientar a los alumnos al reconocimiento del medio plástico, para una potenciación de sus posibilidades expresivas. Cuando, en 1923, Gropius afirmó la adhesión de la Bauhaus al racionalismo industrial, Itten se retiró definitivamente de la escuela. En su lugar, ingresó, Lázlo Moholy-Nagy, que se encargó de impartir las clases sobre materiales en el curso preliminar y de la dirección del Taller de Metalurgia. La presencia de Moholy-Nagy en la Bauhaus, que se extendió hasta 1928, influyó decisivamente en el diseño de la escuela, que giró hacia la abstracción geométrica, tomando como referentes

principales el Suprematismo de Kasimir Malevich y el Neoplasticismo del grupo holandés De Stijl⁶.

En la Bauhaus, fueron maestros de la forma, entre otros, Paul Klee, Vasily Kandinsky y Lazlo Moholy-Nagy. Debido a la talla de dichos artistas, el Taller de Pintura Libre, es decir, sin función utilitaria, siempre ocupó un lugar importante en la escuela. Klee, de origen suizo, fue contratado por Gropius en 1919 y formó parte del plantel docente durante diez años. Al principio fue maestro de la forma en el taller de Encuadernación y desde 1922, acompañó a Kandinsky en los talleres de Pintura Mural y Vitral. Poco antes de su ingreso en la Bauhaus, Paul Klee había alcanzado gran éxito comercial con su pintura y era considerado por la crítica como el más importante pintor contemporáneo residente en Alemania. Su estilo, sumamente personal, guarda una apariencia ingenua, que recuerda el arte de las culturas primitivas y de los niños. Klee se interesó especialmente por la experimentación con colores puros y con la luz. Desde su viaje a Túnez, en 1914, su obra había evolucionado hacia una mayor abstracción, que el pintor explicaba como la "puesta en libertad de relaciones pictóricas puras". Kandinsky, nacido en Moscú y nacionalizado alemán, permaneció en la Bauhaus desde 1922 a 1933. Al ingresar a la institución, había escrito ya su libro *De lo espiritual en el arte*. Aunque siempre sostuvo que la obra del artista constituye una expresión original, no proveniente de normas, en la Bauhaus, su trabajo teórico y pedagógico se caracterizó por la búsqueda de una gramática de figuras y colores de aplicación universal. Moholy-Nagy, pintor de origen húngaro, fue otro de los grandes maestros que impulsó la creatividad en la escuela. Su obra, que asume el carácter de denuncia social, emana patetismo. Para conseguirlo, el artista combinaba fragmentos de imágenes provenientes de la vida cotidiana con elementos abstractos. Además de la pintura sobre tabla, Moholy-Nagy se sirvió de soportes de origen industrial, como el plástico y el aluminio. Se interesó por la luz y el movimiento, aplicados a la construcción de esculturas metálicas.

⁶ Herschel B. Chipp. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid, Akal, 1995, p. 340.

También incursionó en la fotografía y el cine y animó a los alumnos a proyectar modelos de lámparas para la industria, cuyos derechos de fabricación dieron ingresos monetarios a la Bauhaus. Moholy-Nagy, se retiró de la escuela al asumir su dirección el arquitecto Hannes Meyer y Klee renunció a la misma sólo un año después.

Meyer, socio de Gropius, se hizo cargo de la dirección de la Bauhaus en 1928. Durante su gestión, insistió sobre el sentido social de la arquitectura, dando especial protagonismo a la vivienda económica. El flamante director, promovió un Funcionalismo radical, que debía conducir al descubrimiento de un estilo único para las artes libres y aplicadas. Atendiendo a dicho propósito, en los talleres se experimentó sobre un diseño apto para la estandarización, indagando acerca de temas como la norma, el tipo y la síntesis. En la época de Meyer, con excepción de los cursos de Paul Klee y Kandinsky, los talleres se convirtieron en una especie de empresa productiva. Esto debió parecerle terrible a Mies van der Rohe, que en 1930 sucedió en el cargo de director a Meyer. Inmediatamente, Mies se abocó a la reorganización del plan de estudios, en el que privilegió los aspectos más creativos del arte. Desde entonces, la Bauhaus quedó organizada de un modo más próximo a una escuela tradicional de arquitectura. En 1932 la escuela se trasladó a Berlín, nuevamente debido a problemas políticos y sociales y, en 1933, se cerró definitivamente. A modo de epílogo, cabe añadir que, en 1951, un grupo de artistas, con el arquitecto y escultor suizo, Max Bill, a la cabeza, fundó en Ulm (República Federal Alemana), lo que se denominó Nueva Bauhaus. Una institución que, como su antecesora, procuraba desarrollar un diseño adecuado para la aplicación industrial. Entre 1954 y 1966, fue director de la misma el pintor y diseñador argentino, Tomás Maldonado, de quien es oportuno citar algunos rasgos biográficos.

Maldonado cursó el primer año de la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, que abandonó por considerar su enseñanza extremadamente academicista. En dicha institución, junto a Santiago Girola, Alfredo Hlito y Jorge Brito, inició un movimiento de rebeldía que, entre otras cosas, llevó a cabo la publicación de lo que

denominaron el "Manifiesto de los cuatro jóvenes". En 1943, unido a otros artistas que, como él, estaban principalmente interesados por el constructivismo ruso y en las propuestas del neoplasticismo holandés, Maldonado publicó el primer y único número de "Arturo. Revista de artes abstractas". Los autores de la revista, con total adhesión a la experiencia de la Bauhaus, se proponían la creación de una realidad artística nueva, capaz de expresar la vitalidad de su época. Para ello, tomaron como punto de partida la abstracción geométrica, por entonces poco conocida en Buenos Aires y poco afín a lo que constituía la tendencia general del arte moderno rioplatense⁷. En 1945, Maldonado convocó a un nuevo grupo de artistas, con los que constituyó la Asociación Arte Concreto - Invención, que permaneció hasta 1949, cuando fue sustituida por lo que se llamó Grupo de Artistas Concretos. En ese último año, Maldonado, con Hlito y Méndez Mosquera, crearon "Nueva visión, revista de cultura visual", que se publicó hasta 1957, con un total de nueve números. La revista fue realizada con muy buena calidad de papel e impresión. A modo de presentación de su ideario, la portada del primer número muestra una fotografía que reúne a Max Bill, Henry Van de Velde y Alvar Aalto, con el título de "Tres pioneros de la síntesis de las artes visuales". Fue una publicación dedicada a las artes visuales, la arquitectura, el diseño industrial y la tipografía, sosteniendo una "unidad de criterio en diversos campos operativos"⁸. En los sucesivos números, que además incluyen artículos sobre música, cine, teatro y poesía, aparecen escritos de artistas nacionales y extranjeros de gran relieve, como Max Bill, Mario Pedrosa, Mies van der Rohe y Enrico Tedeschi, entre otros.

Para la trayectoria del Arte Concreto en nuestro país fue muy importante el viaje a Europa realizado por Maldonado, en 1948, que permitió al pintor reconocer las nuevas tendencias de la abstracción geométrica y transmitir las a sus pares argentinos. Ello favoreció la

⁷ Cfr. Jorge López Anaya, *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600 - 2000)*. Buenos Aires, Emece, 2005, p.294.

⁸ Nelly Perazzo, *El arte concreto en la Argentina en la década del '40*. Buenos Aires, Gaglianone, 1983, p. 103.

realización de "una apropiación y una reformulación genuinas de las mismas"⁹. Dicha reformulación estuvo relacionada con el acercamiento de los artistas a la ciencia física. Concretamente, por la búsqueda de una redefinición del espacio plástico atendiendo a lo expresado por la física cuántica, la teoría de la relatividad y la geometría no-euclídeana¹⁰. Los pintores del Arte Concreto se concentraron en la consecución de juegos de tensiones sobre el plano, cada vez más sutiles; en una mayor precisión y purismo en las formas y colores, superando la propia perfección técnica; en la expresión de claridad y armonía. Los escultores, además, incorporaron nuevos materiales como el aluminio, la chapa metálica y distintos tipos de plásticos; reafirmaron el valor autónomo de las formas no representativas, de la construcción, de las transparencias y la intersección de planos¹¹. En el viaje, que realizó por Francia, Alemania e Italia, Maldonado conoció personalmente al diseñador y pintor suizo, Max Bill, antiguo alumno de la Bauhaus e integrante del grupo de Arte Concreto fundado por Van Doesburg en 1930. Fue Max Bill quien invitó a Maldonado a establecerse en Ulm, para integrar el cuerpo docente de la Hochschule fur Gestaltung o Nueva Bauhaus, de la que, como se dijo anteriormente, fue también director.

La experiencia de la Bauhaus durante la dirección de Meyer, pone de relieve el aspecto más crítico del Movimiento Moderno. Esto es, la centralidad de la técnica en el diseño. Es innegable la importancia de la innovación técnica como motor de cambio en las artes: "un nuevo descubrimiento invita a nuevas aventuras, a proponerse fines más audaces"¹². Basta atender a lo que supuso la incorporación del arco de origen romano para la arquitectura clásica, el descubrimiento de la bóveda de crucería, en el siglo XII, o la pintura al óleo, en el Renacimiento. Sin embargo, los cambios que tuvieron lugar en el arte, a partir de dichas innovaciones técnicas,

⁹ Gabriela Siracusano, "Las artes plásticas en las décadas del '40 y '50", en José Emilio Burucúa, *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires, Sudamericana, II, 1999, 22.

¹⁰ Cfr. Gabriela Siracusano, *op. cit.*, p. 23.

¹¹ Nelly Perazzo, *op. cit.*, p. 97 y ss.

¹² Joaquín Lorda, *Gombrich: una teoría del arte*. Barcelona, Eiunsa, 1991, p. 270.

transformaron sólo en parte las reglas de juego, sin suponer una ruptura tajante con la tradición milenaria, que tenía al hombre como principal interlocutor del diseño. En la Modernidad, por el contrario, la adhesión a la novedad de la técnica, además de un corte con la tradición histórica, significó el rechazo de la misma noción de tradición. Es decir, del bagaje de descubrimientos técnicos que, en parte, integra la materia preexistente con la que trabaja el artista humano, que no es capaz de crear de la nada, al modo divino. Para salirse de la tradición vigente, los artistas tomaron como principio del diseño a la máquina, como determinante de la vida humana. En el caso de la Bauhaus, esto tuvo lugar principalmente durante los años en que Meyer, partidario de un Funcionalismo radical asumió la dirección de la escuela. En nuestras ciudades, ello ocurrió cuando los presupuestos funcionalistas de la Modernidad se unieron a la especulación económica, que, con frecuencia, despojó al paisaje urbano y a la vivienda de su carácter humano.

No es casual que la propuesta posmoderna de los años '90, que se autodefine como Minimalismo, haya encontrado en la obra de Mies van der Rohe, un principio de inspiración. Mies fue un arquitecto original. Aunque asumió los desafíos de la Modernidad, adscribiendo su diseño a la abstracción geométrica y al uso de los nuevos materiales, su obra, más que por una expresión funcionalista, se caracteriza por la búsqueda de experiencias cualitativas. Su diseño apunta a la creación de "espacios sentidos: táctiles, visuales, acústicos, térmicos, etc"¹³. Por ello su arquitectura, aunque asume muchos de los postulados del Movimiento Moderno, posee un carácter más humano, en la medida en que se encuentra menos determinada por la técnica. Las obras de Mies, además de exaltar las cualidades tectónicas de los materiales, proponen relaciones de continuidad espacial entre el interior y el exterior; zonas intermedias de penumbra entre la sombra y la luz plena; distintos puntos de vista a través del recorrido, que a veces incorpora diferentes niveles de altura; acentuación de direcciones espaciales por el manejo de los

¹³ María Antonia Frías, *Arquitectura y percepción: el Museo Guggenheim de Bilbao*. Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2001, p. 5.

planos, etc. Sin abandonar los requerimientos y posibilidades de la nueva tecnología, Mies buscó una recreación de las formas desde la percepción humana. En ese mismo sentido, el diseño de las últimas décadas, busca aunar las exigencias actuales de la producción con los requerimientos de la percepción humana. En cambio, queda aún pendiente de resolución, tanto en la teoría como en la práctica del arte, el divorcio -antinatural- que la Modernidad estableció entre el arte y la tradición.

Bibliografía

- Chipp, Herschel B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal.
- Cirlot, Juan Eduardo (1955). *Del expresionismo a la abstracción*, Barcelona, Seix Barral.
- Fiedler, Jeannine-Feierabend, Peter (Editores), (2000). *Bauhaus*, Barcelona, Könemann.
- Gombrich, Ernst H. (1999). *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Madrid, Debate.
- López Anaya, Jorge (2005). *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600 - 2000)*, Buenos Aires, Emece.
- López Anaya, Jorge (2003). *Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*, Buenos Aires, Emece.
- Lorda, Joaquín (1991). *Gombrich: una teoría del arte*, Barcelona, Eiusa.
- Lupfer, Gilbert-Sigal, Paul (2006). *Gropius*, Colonia, Taschen.
- Partsch, Susana (2000). *Klee*, Colonia, Taschen.
- Perazzo, Nelly (1983). *El arte concreto en la Argentina en la década del '40*, Buenos Aires, Gaglianone.
- Siracusano, Gabriela (1999). "Las artes plásticas en las décadas del '40 y '50", en José Emilio Burucúa (Editor), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, vol. II.