

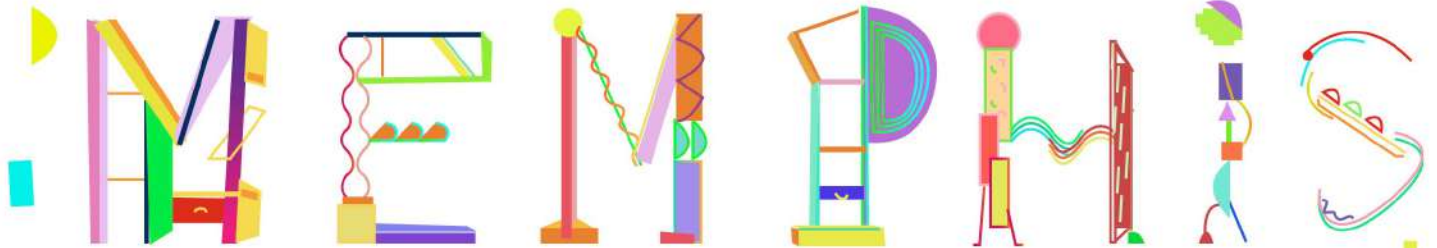


La

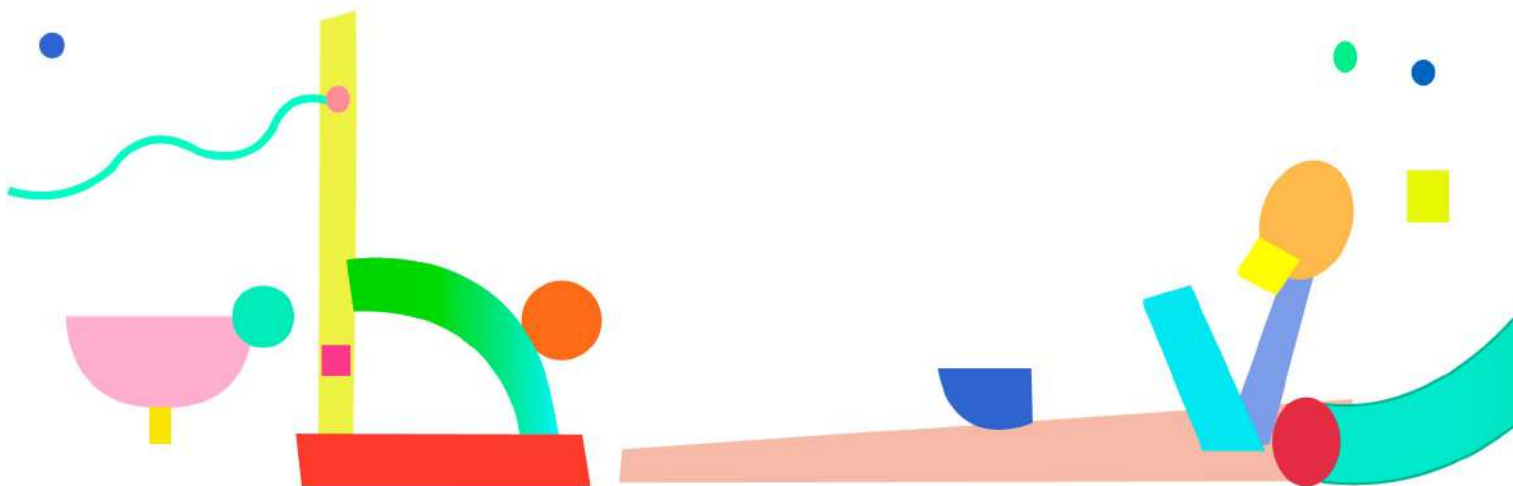
Influencia

DE LA BAUHAUS

EN EL GRUPO



M E M P M S



## **Resumen**

La Bauhaus hizo una de las mayores aportaciones al diseño moderno en el siglo XX. El objetivo de este trabajo es analizar los principios estéticos de la Bauhaus para ver cómo han influido en el Grupo Memphis: grupo de diseñadores y arquitectos que surgió en Italia en los años 80 de la mano de Ettore Sottsass. Este trabajo es una aproximación a la influencia estética de la Bauhaus en el colectivo de diseñadores Memphis, que dio un giro a los productos de la época transformándolos en objetos totalmente únicos y sorprendentes que no pudieron más que causar furor.

### **Palabras Clave**

**Bauhaus, Walter Gropius, funcionalismo, Grupo Memphis, diseño, Ettore Sottsass, anti-diseño**

### **Abstract**

The Bauhaus made one of the most important contributions to modern design in the XX century. The purpose of this project is to analyze the aesthetic principles of the Bauhaus in order to study its influence on the Memphis Group. This architectural and design group was founded in Italy in the 80's by Ettore Sottsass. This project is an approximation of the aesthetic influence of the Bauhaus school on Memphis, a collective of designers that switched up product design of the times and transformed them into unique and surprising objects that caused enthusiasm and uproar.

### **Key Words**

**Bauhaus, Walter Gropius, functionalism, Memphis Group, design, Ettore Sottsass, anti-design**

# Índice

<b>1. Introducción</b>	<b>5</b>
<b>2. Objetivo</b>	<b>7</b>
<b>3. Metodología e hipótesis</b>	<b>7</b>
<b>4. Primera Parte: La Bauhaus. Orígenes y breve historia</b>	<b>8</b>
<b>4.1 Antecedentes históricos</b>	<b>11</b>
4.1.1 Ruskin y Morris	12
4.1.2 De Stijl	13
4.2.3 Werkbund	14
<b>4.4 Etapas de la Bauhaus</b>	<b>15</b>
4.4.1 Según su director	15
4.4.2 Según su localización	16
<b>5. Principios estéticos de la Bauhaus</b>	<b>19</b>
<b>6. Objetivos de la Bauhaus</b>	<b>21</b>
<b>7. Profesores de la Bauhaus</b>	<b>23</b>
7.1 Walter Gropius	24
7.2 Johannes Itten	26
7.3 Lazlo Moholy-Nagy	29
7.4 Josef Albers	30
7.5 Herbert Bayer	31
<b>8. Segunda parte: Influencia de la Bauhaus en el Grupo Memphis</b>	<b>32</b>
8.1 Introducción al Grupo Memphis	33
8.2 Studio Alchimia	36
8.3 Michele de Lucchi	38
8.4 Ettore Sottsass	39
<b>9. Comparación entre diseños de la Bauhaus y el Grupo Memphis.</b>	<b>41</b>
<b>9.1 Mobiliario</b>	<b>43</b>
9.1.1 Mesas	43
9.1.3 Sillas	47
9.1.4 Sillones y sofás	48
9.1.5 Menaje	51
<b>9.2 Arquitectura</b>	<b>53</b>

9.3 Diseño Gráfico	56
<b>10. El diseño a día de hoy</b>	<b>57</b>
<b>11. Conclusiones</b>	<b>61</b>
<b>12. Bibliografía</b>	<b>63</b>
<b>12. Anexo</b>	<b>65</b>

# 1. Introducción

La Bauhaus supuso sin duda el mayor cambio de la historia en la esfera del diseño moderno. En el siglo XX, esta escuela trajo consigo una nueva y novedosa visión del diseño. Se pasó de una estética basada en lo decorativo y en el exceso a una visión más limpia y minimalista en la que primaban las formas y los colores planos. A partir de los años veinte, los modos de creación artística tomaron otro rumbo llegando a cambiar la forma de vida de la sociedad y su modo de percibir el entorno. A pesar del cierre de la escuela en 1933, con la llegada del régimen nazi, la mayoría de los profesores que formaron parte de la Bauhaus, continuaron su profesión en otros países compartiendo y expandiendo aún la pedagogía de la escuela.

Fue a comienzos de los años ochenta cuando el diseñador italiano Ettore Sottsass decidió fundar el Grupo Memphis, un colectivo de diseño postmoderno que rompía con toda la concepción estética modernista que había fundado la Bauhaus. Los diseñadores que pertenecían a este grupo querían ir más allá de la funcionalidad; pretendían llamar la atención y crear impacto en quienes observasen sus diseños. Este colectivo de diseñadores forma parte de la corriente del anti-diseño, que veremos más tarde a lo largo de este trabajo. Este Grupo se dio a conocer sobre todo en 1981 en el Salone del Mobile de Milano: la exposición de mobiliario más importante a nivel mundial. Fue en esta exposición donde hicieron destacar sus diseños consiguiendo dejar maravillados a críticos y diseñadores.

El objetivo de este trabajo es investigar los fundamentos del Grupo Memphis y profundizar en el diseño de sus productos. Al investigar la relación y semejanza entre la Bauhaus y el Grupo Memphis se observa la escasa información disponible sobre la correlación entre ambos colectivos de diseño. De ahí el interés en realizar un análisis de la estética de la Bauhaus y de su posible influencia en el Grupo Memphis.

Es importante tener en consideración que la escuela de la Bauhaus supuso una gran aportación para la historia del diseño en el siglo XX y por ello hay abundante bibliografía a disposición. Debido también al corto periodo de existencia del Grupo Memphis la información disponible en torno a este grupo de diseñadores y arquitectos es escasa y hace que la tarea de recopilación de datos sea más difícil. Es importante destacar que existen muy pocos análisis de

los productos del Grupo Memphis y la gran parte de la bibliografía que hace alusión a este grupo de diseño aporta información superficial sin profundizar en detalles. Preveo con esta memoria poder establecer un nexo entre la Bauhaus y el Grupo Memphis con el fin de compararlas examinando sus similitudes en referencia al periodo histórico en el que se situaron y en las corrientes estéticas en las que se inspiraron.

Para poder interpretar la influencia que ejerció la Bauhaus en el Grupo Memphis primero es necesario hacer una revisión bibliográfica de lo que fue y aportó la primera de ellas a la enseñanza artística así como sus máximos exponentes y su contextualización histórica. Por ello este trabajo se divide en dos partes. La primera se centra en la Bauhaus mientras que la segunda analiza el Grupo Memphis y la influencia que recibió de la Bauhaus.

En la primera parte se trata de manera resumida los aspectos más importantes de la Bauhaus dejando claros cuáles son sus referentes estéticos y por qué destaca por encima de otras escuelas artísticas. Además se hace referencia a detalles particulares que definieron la integridad de la escuela así como las aportaciones de los maestros.

En la segunda parte se toma como punto de referencia la estética de la Bauhaus para analizar y estudiar la influencia en los diseños del Grupo Memphis así como la relación entre ambas corrientes. Se estudian también casos concretos de diseñadores con la intención de dar a conocer su visión estética. De esta manera, se verá mucho mejor la impronta que la estética de la Bauhaus dejó en este grupo de diseñadores.

Entre la bibliografía utilizada para realizar este trabajo, se pueden destacar especialmente dos libros: *Walter Gropius y la Bauhaus* de Carlo Giulio Argan; por ser el autor un historiador del arte italiano reconocido a nivel internacional y, en segundo lugar, *Pedagogía de la Bauhaus* de Rainer Wick; por presentar la práctica de los artistas y profesores en contraste con el programa que Gropius pretendía establecer en la Bauhaus.

## 2. Objetivo

El fin de este trabajo es, pues, establecer un punto en común entre los aspectos estéticos de la Bauhaus y los del Grupo Memphis. Se pretende hacer un estudio de diseños del Grupo Memphis en contraste con productos de la Bauhaus para mostrar así la evolución del diseño en la era postmoderna, más allá de la influencia de otras corrientes artísticas como el simbolismo. Se examinan también productos que, aún a día de hoy, siguen diseñándose conforme a los principios del principal referente postmodernista del diseño: El Grupo Memphis. También son objetivos revisar la historia y los principios estéticos de la Bauhaus, priorizando lo segundo, para así poder visibilizar mejor la influencia que dejaron en el grupo Memphis.

## 3. Metodología e hipótesis

Este trabajo se divide en dos partes y se han utilizado dos metodologías distintas para la elaboración de cada una de ellas. En la primera parte, que es un breve recorrido de la historia de la Bauhaus, se hace un estudio bibliográfico con el objetivo de aproximar al lector a los principales aspectos estéticos que caracterizaron a la Bauhaus así como el referente que supuso para la época en la que se creó y las aportaciones de los distintos profesionales que formaron parte de ella.

Para la segunda parte se ha tomado como referencia la información recabada de la Bauhaus así como artículos de revistas, conferencias de críticos de arte para establecer los elementos que han influido en el Grupo Memphis por parte de la Bauhaus. Aparte se ha realizado una pequeña investigación sobre lo que fue el "anti-diseño" o diseño radical o postmoderno, que se incorpora en la comparación de los productos de La Bauhaus y el Grupo Memphis, para llegar a entender la finalidad que tuvo el segundo s con la creación de sus diseños.

A partir de esta información es posible hacer un análisis de los diseños de ambas corrientes llegando a diferenciarlos y a establecer sus puntos comunes teniendo en cuenta el período del tiempo en el que se crearon aparte de quién lo diseñó y bajo qué intención.

Las hipótesis iniciales antes de realizar la investigación fueron las siguientes:

- La Bauhaus había supuesto una fuente de inspiración para el Grupo Memphis ya que fue una corriente funcionalista y racionalista que también tomó pinceladas del constructivismo.
- El Grupo Memphis tenía un aspecto futurista pero se diferenciaba de la Bauhaus por su uso exagerado de color y composición de formas así como el uso de materiales sintéticos en lugar de materiales industriales como lo hizo la Bauhaus. Sus diseños iban más allá de la estética funcionalista.

## 4. Primera Parte: La Bauhaus. Orígenes y breve historia

En el momento en el que artistas procedentes de corrientes diversas se unen poniendo en conjunto nuevas formas de creación para el arte, es cuando podemos hablar del cambio que produjo la escuela de la Bauhaus en la esfera del diseño y la arquitectura, cambio que daría posteriormente lugar a una nueva forma de entender el arte apartándolo de las creencias y limitaciones a las que había estado sujeto hasta el momento.

La Bauhaus fue la continuación de dos escuelas de enseñanzas artísticas que existían en Weimar: La Escuela Superior de Artes Plásticas que dirigía Fritz Mackensen<sup>1</sup> y la Escuela de Artes y Oficios liderada por Henry van der Velde. La Bauhaus no representó una tendencia artística abstracta al igual que tampoco fue un centro de formación para artistas. Lo que sí es cierto es que tuvo gran influencia a la hora de difundir las ideas y el lenguaje del grupo De Stijl<sup>2</sup> y del constructivismo. La escuela tenía como propósito la formación de los alumnos dotándoles de capacidades necesarias con las que pudieran desempeñar su actividad creativa y artística.

Según Carlo Giuglio, que fue historiador de arte e impartió docencia de historia de arte en la Universidad de Roma: "La Bauhaus, con su rígida racionalidad, pretendió crear las condiciones

---

<sup>1</sup> Fritz Mackensen ( 1866 - 1953) fue un pintor alemán del Art Nouveau y en 1937 pasó a formar parte del partido nazi.

<sup>2</sup> De Stijl, también conocido como neoplasticismo, fue un movimiento holandés fundado en 1917 en la ciudad de Leiden. Los artistas y arquitectos que formaron parte de este movimiento perseguían la pura abstracción en sus obras a través de la forma y color intentando simplificar la composición visual utilizando líneas rectas horizontales y verticales y haciendo uso de los colores primarios, el negro y el blanco.



para un arte sin inspiración que no deformase poéticamente la realidad de la noción, sino que formase constructivamente la nueva realidad" (Argan, 2006, p.39).

La Bauhaus, en su manifiesto funcional de 1919, declara su pretensión de crear unas nuevas bases por encima del panorama deteriorado que había dejado la Primera Guerra Mundial con la idea de ofrecerle a los jóvenes un lugar donde poder desarrollar su potencial creador. Según Carlo Giulio, la Bauhaus "concluye los esfuerzos dedicados, desde mediados del siglo XIX en adelante, a restablecer el contacto entre el mundo del arte y el mundo de la producción, educando y formando a una clase de artífices ideados de formas y fundamentando el trabajo artístico sobre el principio de cooperación" (Argan, 2006, p.24).

Según Cor Blok, pintor, profesor y crítico de arte: "En los primeros años de existencia de la escuela se dieron varias disputas entre el arquitecto Walter Gropius - director - y el profesor del curso preliminar y director de estudios Johannes Itten. Mientras que Gropius pretendía instruir a los alumnos para que pusieran sus capacidades especiales al servicio de la cooperación para mejorar el entorno, Itten entendía y consideraba al artista como un individuo talentoso místicamente" (Blok, 1999, p. 61-62). Esta escuela permaneció poco tiempo en la historia pero su racionalismo y carácter minimalista fueron tan sólidos que marcaron el comienzo de nuevos movimientos y, aún a día de hoy, podemos apreciar sus cualidades en mobiliario, comercios, casas, edificios y moda.

La primera etapa de la Bauhaus estuvo dirigida desde su creación en 1919 hasta 1923 por Walter Gropius, fundador de la escuela. Durante estos primeros años la Bauhaus estuvo sometida a la oposición entre el director Gropius y el director de estudios Johannes Itten. Para Gropius el artista debería usar sus capacidades para ayudar a su entorno mientras que para Itten no era del todo así.

La mentalidad de Walter Gropius superó la oscura etapa que sufría Alemania en aquellos tiempos de la posguerra afrontándolos con su racionalidad y optimismo hacia el diseño no solo en el sentido de la composición de este sino también en la reconstrucción social que pretendía establecer con ella. Según palabras de Carlo Giulio: "su fe en un porvenir mejor para el mundo esconde un profundo escepticismo, una lúcida desesperación. No se trataba sólo de un modo

de defensa psicológico y moral: aquel supremo prestigio de la razón era también la última herencia de la gran cultura alemana, la única fuerza de rescate que Alemania podía extraer de su propio pasado" (Argan, 2006, p.5).

Es por ello que Gropius se cuestiona cuál sería el camino que seguiría el arte y la cultura de la burguesía europea y, ante esto, surgió su decisión de redistribuir los bienes artísticos que habían estado en manos de la clase burguesa haciéndolos accesibles a todas las clases sociales. Trataremos este punto de redistribución de los bienes artísticos más adelante en el apartado de análisis del Grupo Memphis ya que este colectivo de diseñadores también persiguió este objetivo pero lo hizo a través de una estética muy distinta a la de la Bauhaus.

Como dijo Carlo Giuglio: "Gropius aún cree en la redención del mundo a través del arte; pero dado que el arte mismo se halla enfermo, Gropius nos propone la redención del arte mediante la razón" (Argan, 2006, p.23). Es así como expresa su deseo de dar un cambio al arte encaminándolo hacia un modo racional más que expresivo.

La intención de Gropius no es acabar con el artesanado. Para él debe existir una conexión entre artesanado e industria de forma que el artesanado progrese en la industria. Su primer logro fue poder unificar la Escuela de Artes y Oficios con la Academy of Fine Arts convirtiéndose ambas en la "Bauhaus". Estas dos autoridades estuvieron desacuerdo en su fusión. Magdalena Droste defiende a Gropius como la primera persona que logró imponer una estrategia de radicalización del arte (Droste, 2010)

La Bauhaus estuvo conformada por una multitud de artistas que aportaron conocimientos y bases a las futuras generaciones del diseño moderno. Según Cor Blok "Itten, Kandinsky, Klee y Moholy Nagy, entre otros, desarrollaron una gramática pictórica, una ciencia, independiente de las sensaciones subjetivas, de la función de la forma, el color y los materiales" (Blok, 1999, p.36).

Esta escuela aplicó un nuevo tipo de concepciones pedagógicas en el ámbito estético de la educación. Este cambio estableció los cimientos sobre los cuales se sustenta el diseño hoy día, a pesar de ser contemplados en el momento con crítica o incluso con rechazo. Aunque se tienda a pensar en la Bauhaus solamente como diseño moderno, para llegar a entenderla en su

totalidad, debemos situarnos en el siglo XIX, período en el que las máquinas cobraron protagonismo frente al artesano que, hasta el momento, había sido el creador de todo objeto material que la sociedad necesitaba. La Revolución Industrial y el Romanticismo fueron hechos importantes que esta escuela modernista tomó como referencia para crear su pedagogía basada en unificar el arte con la vida, evitar la desintegración de los géneros artísticos y darle al arte una utilidad de regeneración social y cultural.

Lo que hizo que esta escuela brillase y alcanzase tal reconocimiento y que, posteriormente pasase a ser tan importante referente para el diseño, fue la inclusión de diversas corrientes muy distintas las unas de las otras que se unían para la creación de objetos, edificios y mobiliario de forma equilibrada. La Bauhaus ve nacer una nueva visión del arte y diseño poniendo en conjunto artistas de corrientes heterogéneas.

La Bauhaus pretendía ser, ante todo, una escuela en la que los alumnos pudiesen desplegar su potencial creador en un entorno que le motivara para ello. No solo se prestaba especial atención al modo y contenido de los cursos sino que también se intentó crear un entorno en el que los alumnos estuviesen en contacto con las personas y la naturaleza. Según Tom Wolfe, escritor estadounidense: "la Bauhaus era más que una escuela; era una comunidad, un movimiento espiritual, un enfoque radical de todas las formas del arte, un centro filosófico comparable al Jardín de Epicuro" (Wolfe, 2010, p.134).

## **4.1 Antecedentes históricos**

Muchas son las escuelas que han influido en la didáctica de la escuela de la Bauhaus y sobre la que se sustenta gran parte de sus principios. Los antecedentes que más incidieron en la ideología de Gropius fueron: en Reino Unido, Ruskin y Morris; en Bélgica Henry Van der Velde, y en Alemania artistas que pertenecían al Werkbund. Todos ellos han realizado sus propuestas para romper con la barrera existente entre arte y artesanía o arte e industria que, de una forma u otra, han impedido a jóvenes poder formarse como artistas. William Morris es considerado como el mayor renovador del arte industrial en el siglo XIX y uno de los antepasados espirituales de la Bauhaus. Quien divulga las ideas de Morris en Alemania es Hermann Muthesius.

### 4.1.1 Ruskin y Morris

Según Ruskin, la industrialización suponía un peligro tanto para el consumidor como para quien producía. Para el consumidor el peligro radicaba en la baja calidad de los productos; en cambio, para el productor el peligro estaba en la supresión de la autorrealización. Para el autor la creación y posibilidad de desarrollar las propias capacidades de forma espontánea eran la base para la creación del arte y por ello quería suprimir el trabajo con la máquina y volver a las formas de creación de la Edad Media (Wick y Bas Álvarez, 2007)

William Morris, que fue uno de los máximos influyentes de la Bauhaus, apoyaba fuertemente la armonía que debía existir entre todas las artes situándose a favor de la colaboración entre artistas y artesanos. Quería acabar con la separación que había prevalecido hasta entonces entre "artes mayores" y "artes menores". Su ideal era que artesano y artista estuviesen en el mismo escalón. Más tarde estos pasarían a ser los fundamentos en los que se basaría la Bauhaus (Wick y Bas Álvarez, 2007)

Ruskin y Morris influenciaron el pensamiento de Gropius. Según Carlo Giuglio la industria copia los productos de forma mecánica destruyendo, de esta forma, la belleza que radica en lo artístico y marca así una decadencia de la cultura del arte y su avance hacia un arte inspirado en la economía (Argan, 2006). Para Ruskin una obra de arte debe reflejar el esfuerzo y cuidado aparte del procedimiento de trabajo seguido.

La aspiración de Gropius por la unión entre la creación artesanal e industrial fue lo que condujo al fin entre la disputa entre romanticismo y clasicismo en el terreno del diseño. La industria proporcionará a la sociedad aquel arte que los artesanos ya no podrán producir; pero no podrá limitarse a multiplicar en serie los tipos creados por el artesanado, sino que tendrá que crear, a su vez, unos nuevos tipos específicos para su producción mecánica en serie.

## 4.1.2 De Stijl

El movimiento De Stijl, nacido en Holanda en 1917 de la mano de Theo Van Doesburg, también fue otro claro influyente en la Bauhaus. De Stijl no pretendía establecer unas ideas de forma fijas sino que quería expresar el arte a través de lo intemporal y universal y por ello se ayudó de la forma (Moreno, 2011).

El propósito de este movimiento artístico era restaurar la unión entre arte y vida llegando a crear un nuevo estilo visual, es decir, crear un nuevo estilo de vida. Según Aida Anguiano: "El contenido esencial de las obras stijlianas es la armonía, una armonía que para ellos sólo podía expresarse por medios abstractos, mediante unas composiciones liberadas de cualquier asociación con el mundo exterior (...) Pese a ello, no era la estética lo único que preocupaba a los artistas del grupo. El movimiento fue un intento de renovar los lazos que unen el arte con la vida. Y así, al crear un nuevo estilo visual, quisieron crear un nuevo estilo de vida" (Anguiano, 1991-1992, p.298).

Más adelante veremos como las pretensiones del Grupo Memphis encuentran un parecido con la idea de unir arte con estilo de vida de De Stijl. El Grupo Memphis buscaba darle a los objetos de la vida cotidiana un toque divertido alejado de lo funcional.

Por su parte, E. Lupton considera que:

"El giro hacia una geometría más sobria y angulosa se ha descrito como una racionalización progresiva de la pedagogía de la Bauhaus. Sin embargo, también podría verse esta racionalización de la forma como un intento de liberar el elementalismo de sus asociaciones con el expresionismo dado, en especial, que los adversarios conservadores de la escuela equiparaban reiteradamente el expresionismo con el comunismo, la bohemia y las influencias "extranjeras" (Lupton y Miller, 2002, p. 20).

Según el escritor Paul Overy (1971) que realizó numerosos escritos sobre historia del arte y diseño, el hecho que dio lugar al cambio en la forma de enseñanza y actitud fundamentada en el artesanado, al contrario de la estética de la máquina y producción industrial, que se

daría en 1923, fue la influencia de la vanguardia rusa de la mano de El Lissitzky y la holandesa cuyo representante fue Van Doesburg.

Bruno Zevi, defensor de la postura que había ejercido Van Doesburg en el progreso de la Bauhaus, defiende que: “la lucha entre los profesores de la Bauhaus y Theo van Doesburg era la prueba final entre el expresionismo y el cubismo del cual el movimiento neoplástico constituía la sedimentación y la sistematización concreta y didácticamente más útil” (Zevi, 1960, p.15). Van Doesburg fue el primer artista abstracto que aportó un nuevo punto de vista para la Bauhaus pero quien verdaderamente hizo una aportación sólida fue Moholy-Nagy. Van Doesburg comenzó a interesarse por el color en arquitectura en 1917, cuando comenzó una serie de estudios que demostraron cómo el contraste de color podía usarse en diseño de la construcción. En 1922 colaboró con el arquitecto Cornelis van Esteren creando una casa modelo llamada *Maison Particulière* manifestando, de esta forma, los principios de De Stijl de contraste y asimetría al igual que las relaciones de color.

El trabajo de Van Doesburg se mantuvo especulativo a lo largo de su trayectoria profesional y otro arquitecto del grupo De Stijl, Gerrit Rietveld, fue quien primero estuvo comisionado para convertir el estilo neoplástico en una realidad en arquitectura. Más adelante, en el apartado de comparación de productos de la Bauhaus y el Grupo Memphis, haremos un análisis de un producto de este diseñador.

### **4.2.3 Werkbund**

La Deutsche Werkbund fue una asociación formada por arquitectos y artistas industriales que fundó Hermann Muthesius en 1907. Con ella su creador pretendía crear lazos de unión entre artistas y profesionales de la industria con el fin de crear una identidad alemana a través del diseño y la arquitectura. La Werkbund se creó en base al movimiento de Arts and Crafts manteniendo la idea de que el artesanado y el diseño influenciaban la vida de la gente y proyectaban un rechazo del historicismo en favor a una arquitectura más coloquial y al alcance de todos que se ajustaba más al modernismo. La mayor diferencia entre el movimiento Arts and Crafts y la Werkbund fue que la segunda pretendía combinar el artesanado con la industria aceptando de esta forma la producción en masa. Esta asociación

buscaba diseñar objetos en base a la tecnología que se adaptasen a las necesidades cambiantes de la sociedad.

Entre 1894 y 1904 el valor del comercio exterior de Alemania se multiplicó y en 1913 Alemania se adelantó a Gran Bretaña en cuanto a porcentaje de producción mundial. La industria fue vital para la economía alemana y al no tener acceso a materiales baratos se concentraron en la producción de calidad. En contraste con los ideales del movimiento británico, los arquitectos alemanes empezaron a ver la mecanización como algo necesario y una vía a través de la cual expresar la arquitectura y el diseño. Arquitectos como Walter Gropius, que estudiaremos con más detalle a continuación, llevaron a cabo planes de casas para la Werkbund en el que se desarrollaron nociones de estandarización y prefabricación. Pero lo más importante fue, sin duda, su enfoque en la producción industrial.

La Werkbund fue un movimiento de gran relevancia en el ámbito de la industria y el diseño; la idea de que arquitectos y diseñadores pudiesen formar parte de la industria y producción en masa continuó con el nacimiento de la Bauhaus cuyo creador fue Walter Gropius, ex miembro de la Werkbund (Voices.uchicago.edu, 2015).

## **4.4 Etapas de la Bauhaus**

Se puede hacer una división de las etapas de la Bauhaus según distintos criterios: según su director; según su localización o según su etapa de creación, consolidación y declive.

### **4.4.1 Según su director**

La Bauhaus, caracterizada por su perspectiva abierta y su diversidad artística internacional, se convirtió en el camino hacia una nueva visión del diseño moderno.

Walter Gropius fue el fundador y primer director de la Bauhaus de 1919 a 1927. Cuando Gropius abandonó la escuela en 1928 también lo hicieron Marcel Breuer, Herbert Bayer y Moholy Nagy. En julio de 1929 el pintor Oskar Schlemmer abandonó la Bauhaus y en 1930 lo hizo Klee.

El amplio abanico de ideas fundadas por Gropius fueron remplazadas por Meyer a través de tres orientaciones distintas, todas ellas puramente científicas. Hannes Meyer, arquitecto y urbanista suizo dirigió la escuela desde 1927 hasta 1930. Meyer reformó los talleres tan pronto como fue nombrado director. En 1929 combinó la carpintería, metalúrgica y la pintura mural creando un taller de diseño de interiores. El taller de textiles se mantuvo independiente.

Meyer llevó a cabo una reforma en la organización y creó nuevas disciplinas. Muchos profesores destacados abandonaron la escuela seguido de Gropius. Algunos de ellos fueron Herbert Bayer o Marcel Breuer y fue cuando Meyer decidió realizar un cambio en la estructura de los talleres.

La mentalidad de Meyer era totalmente distinta a la de Gropius. Mientras que Gropius defendía la idea de desarrollo de productos para bienes industriales Meyer apoyaba la idea de creación de productos basados en las necesidades del consumidor; es decir, la creación de los productos se haría en base al estudio de necesidades que tenía el consumidor con el fin de crear una serie de diseños "estándar" al alcance de todos. La idea de Meyer se aproxima a la intención que perseguía el Grupo Memphis, que veremos más adelante, de crear objetos al alcance de todos. La diferencia radica en que los diseños del Grupo Memphis tienen una estética que va más allá de lo funcional. Meyer fue destituido debido a tendencias marxistas y por ello la ciudad de Dessau cedió su cargo el último director de la Bauhaus: Mies van der Rohe.

Por último, el director que puso fin a la Bauhaus, fue Mies van der Rohe, estando a cargo de la escuela desde 1930 hasta 1933. Mies había sido elegido para suceder a Meyer ya que fue uno de los modelos a seguir en cuestiones de arquitectura alemana vanguardista. Su función como director comenzó con una huelga convocada por los estudiantes que se quejaban de la destitución de Meyer y del devenir que seguiría la escuela con este nuevo director a la cabeza.

#### **4.4.2 Según su localización**

Un cambio producido en el gobierno de Turingia, en 1924 desembocó en el cierre de la Bauhaus de Weimar. Ya a comienzos de 1925 la escuela se transfirió a Dessau y en el



Manifiesto de la Bauhaus Gropius formuló el llamado a la colaboración entre artistas y artesanos como una demanda esencial volviendo a tomar la idea que se remonta a su período temprano de Werkbund, momento en que había estado tratando de superar esta contradicción entre el arte y la tecnología que equiparaba con "la cultura y la civilización".

Con el nuevo edificio de la Bauhaus en Dessau se pasó, a su vez, a una nueva etapa para la escuela. El edificio principal, que terminó de construirse en 1926, se componía de tres alas: una dedicada a los talleres, otra a las oficinas administrativas y la tercera que fue el "student dormitory" (residencia de estudiantes). Dessau fue la localización perfecta para situar el edificio ya que era una ciudad industrial separada de las tierras aisladas por la vía del tren.

El edificio no se construyó en el centro de la ciudad, se pretendía que estuviese apartado de ella. Gropius era el patrocinador del proyecto a la vez que su cliente. Como resultado de esto fue capaz de diseñar un edificio adaptado a las necesidades de su escuela (History of Bauhaus, 2012).

El bloque contó con talleres, un departamento administrativo, un teatro y una residencia para los estudiantes y profesores. También disponía de una academia superior para las artes y escuela técnica para entrenar a los aprendices. Gropius podía darle forma a la estructura del edificio como quisiera y optó por un sistema que conectaba todas las partes del edificio dándole a cada área una coherencia y diseño específico (History of Bauhaus, 2012).

Los tres bloques rectangulares que conformaban la escuela estaban unidos mediante tres correspondientes pasillos conectados en el centro. El pasillo que conectaba el ala administrativo con las otras áreas fue construido como un puente. Para Stephen Eskilson, profesor y conservador de arte estadounidense, el edificio de Dessau era asimétrico visto desde el cielo. La asimetría, según el autor, era un principio estético que Gropius empleó bastante en sus planos para los edificios de la Bauhaus ya que consideraba que la arquitectura tradicional era bidimensional y plana y por ello quiso transformarla usando estructuras asimétricas. Los edificios de la Bauhaus se construyeron con intención de ser experimentados en tres dimensiones. Para Gropius era necesario que los observadores se moviesen alrededor de los edificios para poder captar la inherente armonía de las diferentes zonas (Eskilson, 2007)

Gropius decidió reorganizar la estructura de la escuela llevando a cabo algunas reformas. Una de ellas fue la producción, es decir, los talleres contarían con una sección formativa y otra de producción. Nombró como profesores de los talleres a alumnos que habían finalizado exitosamente sus estudios en la escuela, los conocidos como "young masters", y fueron Joost Schmidt, Herbert Bayer y Marcel Breuer

Sin duda la reforma más importante que se llevó a cabo fue la creación del departamento de arquitectura que había estado deseando Gropius desde que fundó la escuela; finalmente, se hacía realidad. Hannes Meyer fue el encargado de este departamento y, a su vez, el segundo director de la Bauhaus.

Gropius abandonó la Bauhaus en 1928. A pesar de que la escuela ya se encontraba en una etapa de expansión y en la que era conocida en numerosos países, sus primeros años en Dessau fueron duros tanto económicamente como a nivel interno. Contaba con poca financiación por parte del ayuntamiento de Dessau y esto hizo necesario mayor productividad.

La creación de este departamento trajo consigo todo un cambio en el organigrama de la escuela colocándose la arquitectura en primer plano. Dentro de este departamento estaba la construcción y el equipamiento interior que englobaba los talleres de metal, textil, carpintería y pintura mural. Se eliminó la producción y tan solo se realizarían diseños para la industria. La Bauhaus pasó a ser una escuela de arquitectura que contaba con algunos talleres de diferentes disciplinas. También podemos encontrar la sección de publicidad y teatro que fueron muy importantes en la escuela.

De acuerdo a los principios expuestos por Moholy Nagy en el curso preliminar, los edificios de la Bauhaus estaban contruidos de los más modernos materiales industriales - hierro, hormigón armado y vidrio. Mientras que estos materiales habían sido usados durante décadas en arquitectura, en edificios convencionales estarían encapotados usando una piel de piedra o terra cotta. Gropius, al contrario, puso en evidencia estos materiales mostrando la belleza de la estética de la máquina. Demostró como los materiales modernos permitían la creación de nuevas formas, al igual que las paredes de cristal de la Bauhaus son posibles por qué no están siendo utilizadas como parte de la estructura que sujeta el peso. Solo los

marcos de hierro de los edificios son necesarios para aguantar su propio peso. (Eskilson, 2012)

Al igual que el Pablon de l'Esprit Nouveau de Le Corbusier, de 1925, la Bauhaus no utiliza elementos decorativos que sean superficiales a la función del edificio. En cambio, la abstracción geométrica de la composición sirve tanto para representar el elemento visual principal y funcional (Eskilson, 2012). Es importante destacar los materiales que empleó la Bauhaus para sus creaciones para su posterior comparación con los materiales que usó Memphis, que veremos en la segunda parte de este trabajo.

## 5. Principios estéticos de la Bauhaus

Como hemos hecho mención anteriormente la Bauhaus se creó a partir de la unión de las dos escuelas dedicadas a la enseñanza de arte que existían en Weimar; la Escuela Superior de Artes Plásticas, dirigida por Fritz Mackensen, y la Escuela de Artes y Oficios, liderada por Henry Van der Velde, tuvo lugar la creación de la Bauhaus. Después de la I Guerra Mundial, Van der Velde, arquitecto belga residente en Alemania, decidió abandonar Weimar pero se vio en la necesidad de encontrar a alguien que ocupase su puesto en la escuela y eligió para ello a Walter Gropius. Gropius fue bien recibido por el Gran Duque, que resaltó de él su estilo sobrio y sencillo y su gusto clásico. La derrota de Alemania tras la I Guerra Mundial obligó al país, que se encontraba en una situación de total deterioro, a plantearse diversos cambios necesarios para poder poner de nuevo en pie al país. Uno de ellos, y de los más importantes, fue la reforma que se llevó a cabo en el sistema educativo, y que comprendería la creación de la escuela de la Bauhaus.

La República de Weimar se extendió desde 1918 hasta 1933. Tras la guerra, Alemania se encontraba sumida en una gran deuda debido a la pérdida de valor real de la moneda (papiermark) del Imperio alemán el "papiermark". Unido a esto, el país se encontraba en una situación de total inestabilidad política y social.

Gropius, a la cabeza de ambas escuelas en Weimar, decide unir las para formar una sola institución con el propósito de sacarles el máximo partido. En esta nueva escuela añadiría una

nueva sección que venía contemplando desde su involucración en el movimiento de Werkbund: la sección de arquitectura.

El Manifiesto de Bauhaus estuvo compuesto por una variedad de ideas anti-académicas que reflejaban la reforma escolar en un único programa. Estas reformas han sido tema de discusión durante más de veinte años en Alemania. Bruno Paul, arquitecto y diseñador de interiores alemán, había ya intentado unificar el arte en la escuela en 1918 y fue Gropius quien siguió con su deseo.

En el Manifiesto de 1919 se expresan claramente las intenciones de la Bauhaus de reformar la enseñanza del momento. En él, Walter Gropius afirma:

“Todos nosotros, arquitectos, escultores y pintores, debemos regresar al oficio. El arte no es una profesión, no existen diferencias esenciales entre el artista y el artesano. En muy raros momentos, la inspiración y la gracia celestiales, que escapan al control de la voluntad, pueden actuar de modo que el trabajo desemboque en el arte, pero la perfección en el oficio sigue siendo esencial a todo artista, siendo al tiempo una fuente de imaginación creativa [...] ¡Formamos una nueva comunidad de artífices prescindiendo de la división de clase que alza con arrogancia una barrera entre el artesano y el artista. Juntos concebiremos y crearemos el nuevo edificio del futuro, que llegará a abarcar en una sola unidad arquitectura, pintura y escultura para ser alzado alguna día hacia el cielo por las manos de millones de trabajadores, como símbolo cristalino de una nueva fe” (Argan, 2006, p.44).

De esta manera la Bauhaus propone una nueva era en la que toda disciplina artística se establece dentro del edificio de la Bauhaus, en el cual, no existen diferencias entre el artista y artesano, pudiendo gozar ambos de las mismas posibilidades educativas sin ningún prejuicio.

Con la creación de esta nueva escuela, Gropius, aparte de unificar arte, tecnología e industria, pretendía eliminar la barrera existente entre arte y artesanado. Gropius fue desde siempre un hombre a quien le inquietaba bastante el sentido de la proporción, tanto en su vida privada como en la esfera del arte y el diseño. Las ideas que había pensado impulsar en la Bauhaus eran , sobre todo la primacía de la arquitectura; es decir, que los arquitectos, escultores y pintores

volviesen al taller y consigo a la artesanía, ya que para el arquitecto no existía diferencia entre artista y artesano. La base de enseñanza de la escuela debía ser la artesanía, puesto que consideraba que todos los artistas eran a su vez artesanos. Para Gropius, el logro artístico se conseguía a través de la formación artesanal básica, tanto en los estudios como en los talleres, y centrándose en un solo oficio (Wick, 1986).

Finalmente podemos concluir que los principios de la Bauhaus fueron los siguientes:

- La base del diseño residen en la armonía entre función y forma.
- La Bauhaus carece de decorados componiendo una estética minimalista y simple.
- La tipografía clara y sencilla es un elemento esencial a la hora de comunicar. La Bauhaus fue muy creativa en cuanto al uso de tipos disponiéndolos en horizontal, vertical y combinando mayúsculas con minúsculas.
- La geometría es la base de cualquier diseño de la Bauhaus. El círculo, el triángulo y el cuadrado fueron formas básicas de las cuales partieron la mayoría de diseños de esta escuela.
- Se compone de una estética basada en la exposición de materiales industriales como el el vidrio, el hormigón y el hierro.
- Hace uso de los colores primarios (amarillo, azul y rojo) y el negro, gris y blanco para sus diseños.

Con esto podemos concluir cuáles fueron los principios estéticos de la Bauhaus para más adelante contrastarlos con la estética del Grupo Memphis.

## **6. Objetivos de la Bauhaus**

Los objetivos que se planteó la Bauhaus en sus inicios fueron los siguientes: primero se propusieron la creación de estructuras básicas a partir de las dotes artesanales de los estudiantes; en segundo lugar, la creatividad como máximo elemento para propiciar la libertad del individuo. Teniendo en cuenta que todos los artistas eran también artesanos, la formación artesanal constituía la base de la enseñanza de la Bauhaus. Para ello se requería también el estar

en contacto con profesionales del país y tener relación con otras artistas a través de exposiciones y otras acciones relacionadas con el arte.

La didáctica de la Bauhaus, aparte de promover aspiración hacia el arte, también fomentaba las relaciones amistosas entre los maestros y alumnos. La reforma que estaba dejando ver esta nueva escuela no comprendía sólo el ámbito de la enseñanza sino también el estilo de vida.

Alumnos y maestros acudían a obras de teatro, recitales de poesía, conciertos, conferencias, e incluso a fiestas, creando, de esta forma, un ambiente versátil y rico en todo lo que se refiere a la expresión personal. Así la Bauhaus proporcionaría a los alumnos una formación tanto académica como personal, formando un sentido de pertenencia a la escuela que se vería reflejado en las creaciones de los alumnos, de alta calidad, gracias a lo que la escuela les había ofrecido.

El propósito que tenía Bauhaus era formar a los alumnos en todas las disciplinas, de manera que tuviesen las nociones básicas de cada especialidad. Por ello, la enseñanza debía comprender la arquitectura, la pintura y la escultura, sin olvidar el resto de ramas de la artesanía. Además, hacían hincapié en la experimentación para que de esta forma todos los alumnos aprendiesen de las distintas especialidades formando parte de las clases (Acaso y Hernández, 2011). El programa de estudios se concebía conforme a estos ideales de forma que se prepararía a los alumnos en el sentido práctico para el uso de los materiales básicos: la piedra, la madera, el cristal, la arcilla, los textiles y los pigmentos.

Los jóvenes arquitectos y artistas que venían a estudiar, vivir y aprender del "Silver Prince" (príncipe plateado), es decir, Walter Gropius, decían que "empezaban de cero". Gropius defendió todo experimento que sus alumnos quisiesen hacer bajo la condición de que fuese en nombre de un futuro limpio y puro. Incluso las comidas eran simples y sanas, llegando a ser insípidas. Según Tom Wolfe: "During one stretch at Weimar the Bauhaus diet consisted entirely

of a mush of fresh vegetables. It was so bland and fibrous they had to keep adding garlic in order to create any taste at all"<sup>3</sup> (Wolfe, 2009, p.9).

En su Manifiesto, la Bauhaus también hace alusión a la idea de eliminar las diferencias de clase, que crean una barrera entre artistas y artesanos además de construir un edificio que reúna todos los oficios: arquitectura, pintura, escultura.

La idea inicial de la Bauhaus era crear un espacio en el que conviviesen artistas formados teóricamente con artesanos con el fin de acoger todas las artes en un solo ambiente académico y físico a la vez. La unión de estas dos artes tuvo lugar finalmente con la arquitectura. (Bravo, 2015)

## 7. Profesores de la Bauhaus

La Bauhaus gozó de un conjunto de artistas y profesionales de alto reconocimiento. Cada uno de ellos contribuyó al aprendizaje de los alumnos aportando sus conocimientos teóricos y prácticos de su especialidad. El lazo de unión que mantenían muchos de los profesores fue un punto a favor a la hora de enseñar ya que se apoyaban unos a otros en los talleres ofreciendo, así, a los alumnos, una experiencia de aprendizaje más rica.

Gropius pretendía que la Bauhaus estuviese formada por profesores relevantes y destacados. Entre ellos encontramos al pintor expresionista Lyonel Feininger, que estaba a cargo del taller de impresión. Gerhard Marcks fue el responsable del taller de cerámica. También pasó a formar parte de la escuela el pintor Georg Muche, que dirigió diversos talleres aparte del curso preliminar creado por Johannes Itten.

La perspectiva de la Bauhaus fue muy contraria y dispar al modo educativo convencional, intentando romper las barreras existentes hasta el momento en cuanto a las disciplinas artísticas. Esta escuela intentó dar un giro en pequeños detalles que representarían la evolución y el avance en la enseñanza.

---

<sup>3</sup> Traducción propia: durante un período de Weimar la dieta de la Bauhaus consistía sólo de una mezcla de verduras frescas. Eran tan sosas y fibrosas que tenían que seguir añadiendo ajo para darle al menos algo de sabor.

Gropius diseñó un diagrama en el que se podía ver de forma muy clara la estructura de la enseñanza de la Bauhaus. El curso de Bau (construcción) se localiza en el centro del diagrama; conformando así la base del resto de actividades. El curso de arquitectura se estableció en 1927 y a él solo podían acceder los alumnos con más talento. En los cursos preliminares trataban las bases del diseño como el color, la forma y los materiales sin ningún objetivo en particular; sólo el de habituarse a este vocabulario artístico y desarrollar las capacidades creativas. Esta enseñanza de las bases del diseño se podía acompañar, dependiendo del alumno, de trabajo práctico en los "workshops" (talleres).

La tradición de la enseñanza a través del curso preparatorio de la Bauhaus en el ámbito artístico se remonta al siglo XIX y está ligado al proceso de reforma educativa de comienzos del siglo XX. Como prueba o semestre introductorio el curso preliminar componía la bases para la introducción de los alumnos con diferentes experiencias en el entorno académico a los principios del diseño intentando romper con las bases de la antigua enseñanza.

A continuación entraremos en profundidad en los profesores más destacados de la Bauhaus.

## **7.1 Walter Gropius**

La estética de Gropius se mantuvo apartada las tendencias elitistas; la Bauhaus era una escuela abierta a aceptar todo tipo de alumnos sin importar su procedencia o cualificación. Para Moholy Nagy todas las personas tenían talento y Gropius no discutió esto, pero sí es cierto que el proceso de selección del curso preliminar era estricto, tendiendo a descartar a todos aquellos que no fuesen de la élite; demostrando, de esta forma, que muchos de los solicitantes simplemente no tenían talento.

En 1921 Gropius comenzó a situarse a favor de la tecnología moderna viendo el arte como una forma de reconciliarse con el hombre; incluso los dos años en los que se apoyó en las artes manuales, fueron siempre una forma de alcanzar un fin. Marcks, Itten y Mueche rechazaron su orientación puramente funcional hacia el artesanado.

Según Gropius " As a first step towards the realization of a much wider plan – in which my primary aim was that the principle of training the individual's natural capacities to grasp life as



a whole, a single cosmic entity, should form the basis of instruction throughout the school instead of in only one or two arbitrarily 'specialized' classes" (Gropius y Shand, 1998, p. 52).

Como ya hemos mencionado Paul Klee llamaba a Gropius "The Silver Prince" (el príncipe plateado): "Silver was perfect. Gold was too gaudy for so fine and precise a man Gropius seemed to be an aristocrat who though a miracle of sensitivity had retired every virtue of the breed and cast off all the snobberies and dead wright of the past" (Wolfe, 2009, p. 8).

Lo que distingue a Gropius del resto de figuras europeas es su "incapacidad para la ilusión" y su frío rechazo a fundar la nueva comunidad sobre el prestigio de los "grandes ideales". Gropius considera que la crisis de la sociedad supone a la vez una crisis del arte. Según él :

"la crisis de la sociedad viene a ser también crisis del arte: se trata de establecer cuál pueda ser la función del arte, como inalienable experiencia artística, en el inminente proceso de transformación pueda reducirse a una mera evolución historia de la clase dirigente coetánea para adecuarse a las nuevas tareas y exigencias de la sociedad" (Argan, 2006, p.8).

Como arquitecto que fue Gropius de la Werkbund, también pensaba en terminología de estilos. Pensaba que un nuevo estilo tenía que ser desarrollado combinando formas técnicas y artísticas. Esto le permitió a Gropius superar las justificaciones históricas de los estilos arquitectónicos que se enseñaron hasta el momento y reemplazarlos con principios más ligados al arte y tecnología.

Su perspectiva a-histórica, que más tarde se convertiría en la perspectiva del modernismo, le permitió aceptar el enfoque de artistas modernos como Kandinsky, Klee e Itten en los primeros años de la Bauhaus. Estos artistas tenían ideales distintos en comparación con los artistas clásicos ya que no creían en que la pintura derivase de la tradición. Más bien pensaban que la pintura se creaba a partir los ideales de cada artista y por ello desarrollaron sus propios conceptos formales que giraban en torno a la composición de formas y uso de color. Estos dos aspectos en los que la Bauhaus basó su estética (composición y formas) los tendremos en cuenta más adelante para el análisis de los diseños del Grupo Memphis.

Bajo la dirección de Gropius, la Bauhaus oscilaba entre prácticas de reforma y vanguardismo que no eran comunes en las escuelas habituales estableciendo posturas pragmáticas que estaban por encima de la realidad. Incluso su lema "Art and Technology" trascendía la realidad del momento.

Gropius creía en los fundamentos atemporales en arquitectura dentro de las leyes de proporción, belleza y distribución espacial. Otra característica de Gropius, a la cual debemos hacer mención, fue su énfasis en la economía. En 1910 escribió un ensayo en el que exigía la industrialización de la producción de casas a través del uso de tipos estándares. Estuvo destinado a abandonar su aproximación económica industrial.

En los años previos a la I GM las ideas del arquitecto Gropius no eran del todo únicas. Era mas riguroso que otros arquitectos a la hora de crear síntesis de ideas actuales con el propósito de diseñar una nueva arquitectura. Gropius definió su posición por primera vez en la Werkbund Dispute de 1914. Fue el mismo año en que Muthesius, uno de los pioneros de la organización propuso que la adopción de tipos estándares para producción industrial era mas importante que la libertad artística del individuo. La posición mas intensa de esta declaración vino de la mano de Henry Van der Velde que hizo hincapié en el rol del artista creativo, algo que Gropius también defendió.

Hay dos formas que ayudan a iluminar el estilo moderno e la Bauhaus "form follows función" que se refiere a al naturaleza integrada de los elementos estéticos y funcionales y el otro es "less is more" que se puede percibir claramente en los edificios de la Bauhaus que carecen de decoración. El sentido convencional afirma que el edificio de Bauhaus en Dessau representa lo contrario al estilo expresionista en su sentido lógico y funcionalista.

## **7.2 Johannes Itten**

El diseño en la Bauhaus de Gropius se basaba en la enseñanza centrada en formas geométricas básicas y en colores primarios. Los primeros años de la Bauhaus, hasta 1921, estuvieron basados en el expresionismo, negando la influencia que había ejercido el grupo De Stijl sobre él. La Bauhaus se dividía en talleres, siendo necesario una previa formación en los "Vorkurs" o curso preliminares para poder formar parte de alguno.

El curso preliminar fue creado en 1919 por Johannes Itten, pintor y diseñador suizo. Itten impartió el curso preliminar hasta 1923 y a partir de ese año Josef Albers estaría a cargo del él. La diferencia entre el curso preliminar de Itten y el resto de clases que se impartieron previamente en las escuelas de artes y oficios radicaba en el hincapié que Itten hacía para que los estudiantes aprendiesen las leyes del color y la composición. De esta forma el alumno podía desarrollar su propia sensibilidad artística.

El curso preliminar consistía principalmente en la enseñanza de la forma, el color y los materiales. Su objetivo era despertar la creatividad de los alumnos, a través de la experiencia práctica con distintos materiales. De esta forma los alumnos se familiarizaban con ellos para su futura incorporación en el taller, donde finalmente, se especializarían en uno solo. El alumno, una vez superase la fase del curso preliminar y la del taller, pasaría a ser aprendiz.

Para la enseñanza de curso Itten se propuso tres objetivos; el primero de ellos fue liberar las fuerzas creativas de los estudiantes para explotar al máximo sus capacidades artísticas. Para él, la experiencia e ideas individuales, eran la vía que guiaría el trabajo de los estudiantes y no la imposición de los ideales de los profesores. Su segundo objetivo fue ayudar a los estudiantes a decidir su profesión; enfocó sus clases al aprendizaje de materiales y texturas para que, de esta forma, diesen con el material con el que se manejaran mejor ya fuese: el vidrio, la madera, la piedra, la arcilla o el metal. Itten pensaba que de esta forma los alumnos experimentarían desde las primeras clases cómo sería el trabajo que desempeñarían en un futuro; y se fuesen acostumbrando a la manipulación del material en el que se basaría su profesión. Por último, el tercer objetivo de Itten, fue enseñar a los estudiantes las leyes básicas del diseño artístico para su futura profesión. Las leyes de las formas y el color, mostraron la objetividad a los alumnos. A medida que avanzaban con su trabajo iban descubriendo que los aspectos de color y forma, objetivos y subjetivos, se entremezclaban de diferentes maneras para lograr distintos resultados ( Siebenbrodt y Schöbe, 2012).

La enseñanza de los fundamentos de Itten ( el color, la forma y geometría) eran esenciales en la Bauhaus. Según la diseñadora gráfica, conservadora y educadora americana Ellen Lupton:

“La obra de los alumnos de Itten, con sus círculos sesgados, cuadrados pintados y triángulos esquemáticos, revela que, en la Bauhaus, el interés por la forma elemental respondía al espíritu de una exploración primaria. La transformación de la forma geométrica

en las precisas siluetas de la cultura de la máquina fue un desarrollo posterior en la escuela, atribuido frecuentemente a una conciencia creciente del papel social del artista" (Lupton y Miller, 2002, p.20).

El profesor suizo influyó de manera significativa en los talleres de la Bauhaus; en lugar de enseñar a los estudiantes a copiar modelos, como se había hecho hasta entonces en la escuelas de arte, les animaba a crear sus propios diseños basados en sus propios ideales y percepciones.

Ya que en los cursos preliminares se les enseñaba a los alumnos a familiarizarse con formas, materiales y color, Itten pensaba que con esta base los alumnos tendrían imaginación y capacidades suficientes para poder desarrollar por su cuenta sus proyectos sin necesidad de basarse en ninguno previo. La ideología de Itten se basaba en la "intuición y el "método" o en la "experiencia subjetiva y el reconocimiento objetivo" que, para él, eran la fuente de inspiración en el arte.

Otro aspecto particular a destacar de Itten fue su inclinación hacia la enseñanza Mazdaznan impartida en muchas zonas de Alemania. Esta enseñanza consistía en una alimentación vegetariana, ayuno regular y ejercicios respiratorios entre otros. Era apoyada también por Muche y ambos querían introducirla en la Bauhaus. Muche, debido a su inclinación hacia esta corriente de pensamiento, tuvo que abandonar la escuela trasladándose a su comunidad de seguidores en la ciudad de Herrliberg. (Museo Thyssen-Bornemisza, s.f.)

Gropius, al contrario de Muche, no aceptaba esta filosofía y tuvo fuertes controversias con Itten, sobre todo en el momento de llevar a cabo el primer gran proyecto encargado a la escuela: la construcción y decoración de la casa Sommerfeld. Este proyecto, ideado por



Gropius en colaboración con Adolf Meyer, es una muestra de la intención de la escuela de crear un "trabajo de arte unificado" ("unified work of art"). Para su construcción se tuvieron en cuenta todas las áreas de trabajo. Mientras que Joost Schmidt se ocupó del diseño de las escaleras, Marcel Breuer diseñó las sillas. Itten creó contraste entre colores y formas y Albers diseñó el ventanal colorido de cristal que llegaba hasta el final de la escalera.

La ideología de Itten era muy contraria a la de Gropius: la del primero se basaba en la mera expresividad individual. Sin embargo la teoría de Gropius estaba más enfocada a conducir el arte a la producción en masa lo que desencadenó en fuertes controversias en la escuela. El período expresionista de la Bauhaus acabó en 1923 cuando Itten se marchó de la escuela y dio paso a su próxima etapa que, bajo la influencia de De Stijl y el constructivismo, avanzó hacia un modo de aprendizaje centrado más en el funcionalismo y la estética de la máquina, apoyado a su vez, en la abstracción geométrica.

Itten, en 1926, decide abandonar la comunidad de la que había formado parte desde su huida de la Bauhaus en 1923, y decide trasladarse a Berlín, donde fundó su propia escuela de pintura, arte gráfico, fotografía y arquitectura. A partir de este momento recibió mayor reconocimiento como profesor que como artista. Impartió clases de diseño textil en Krefeld y, cuando los nacionalsocialistas volvieron a tomar el poder, se trasladó a Suiza, donde continuaría con su labor docente. Fue en los últimos años de su vida cuando decidió retomar la pintura, publicando su obra más conocida, *Kunst der Farbe* (El arte del color, 1961).

### **7.3 Lazlo Moholy-Nagy**

Tras la partida de Itten en 1923 la enseñanza del curso preliminar se repartió entre László Moholy-Nagy y Josef Albers. El contenido del curso varió en comparación al que impartía Itten: Moholy Nagy se centró más en aspectos técnicos y en ejercicios sobre construcción, balance y materiales, más que en forma y color;. Itten, por el contrario, centró su enseñanza en estos últimos.

Se había asociado a Moholy Nagy con Van Doesburg y El Lissitzky y, en muy poco tiempo, Moholy Nagy adoptó la estética constructivista de estos dos otros artistas. Moholy-Nagy asumió el control del curso de metal, aparte del curso preliminar, el cual dirigió hasta 1925. La influencia que ejerció este profesor en la escuela pudo percibirse rápidamente en la

organización del curso preliminar, que asistido por Albers, racionalizó la enseñanza de los principios del diseño para enfocar las clases en la lógica del análisis de la forma.

Moholy Nagy diseñó una serie de ejercicios para el curso preliminar que fueron decisivos a la hora de enseñar las bases de la técnica constructivista. En sus cursos educaba a los estudiantes para que aprendiesen a usar las herramientas de ingeniería, tales como el compás y la regla, en lugar de realizar ejercicios dedicados al aprendizaje de técnicas de dibujo; consideraba fundamental saber cómo estas herramientas se servían de la distancia de la mano y cómo el artista podía precisar las medidas.

Moholy Nagy coincide más con las ideas de Gropius de 1923 que pretendían introducir al artista en el terreno de la técnica y producción industrial. Es en este año cuando la Bauhaus realiza un cambio interno, volviendo a dar importancia a la máquina y la técnica e intentando crear la fusión entre arte e industria (Perello y Triado, 1990).

## **7.4 Josef Albers**

Josef Albers fue una de las figuras de más influencia en el aprendizaje práctico de la Bauhaus. Su talento artístico fue tan convincente que Gropius lo nombró "junior master" incluso antes de haber acabado su examen de aprendiz. Albers, como director del curso preliminar de la Bauhaus, desarrolló una aproximación pionera a la educación artística que, más tarde, trasladó al Black Mountain College, escuela donde el arte era el núcleo de la educación. (Bauhaus100.de, s.f.)

Según el escritor Tom Wolfe:

"Albers entraba en el aula, dejaba un montón de periódicos en la mesa y decía a los estudiantes que volvería al cabo de una hora. Mientras tanto, los estudiantes tenían que romper los periódicos y elaborar obras de arte con los pedazos. Cuando volvía encontraba castillos góticos de periódicos, yates de periódico, aviones, bustos, pájaros, estaciones ferroviarias, cosas asombrosas. Pero siempre había un alumno, un fotógrafo o un soplador de vidrio, que se limitaba a coger una hoja, la doblaba, la ponía como si fuera una tienda de campaña y la dejaba estar. Albers cogía la catedral y el avión y decía "Estos están destinados a ser de piedra y de metal, no de periódico". Luego echaba mano de la despreocupada

tienda del fotógrafo y decía: “¡Pero ésta! Ésta se sirve del alma del papel. El papel puede doblarse sin romperse. El papel posee fuerza tensora y los dos finos bordes pueden abarcar un amplio espacio. ¡Ésta! Ésta es una obra de arte de papel!. Y no hay duda de que la materia gris del cerebro se dilataba. ¡ Tan sencillito! ¡Tan hermoso...! Era como si la luz se hubiera hecho por vez primera en el alma de cada cual ¡Señor! ¡ Partir de cero!” (Wolfe, 2010, p.136).

Albers representó la figura clásica que se buscaba para la escuela; centraba su enseñanza tanto en la función de los objetos como en las propiedades de los materiales, familiarizando a los estudiantes el uso apropiado de los ellos y, a su vez, con las técnicas de artesanado. Recibió un reconocimiento como profesor del curso preliminar y también pasó a ser aprendiz master en el taller de pintura de vidrio.

Como se ha mencionado anteriormente, la Bauhaus prestaba especial atención a los detalles que, a simple vista, pueden parecer no afectar al modo de percepción o aprendizaje por parte de los alumnos. En realidad estos detalles, como el de la obligatoriedad del uniforme, marcaban la diferencia en el camino artístico que seguiría el estudiante, ya que si se le robaba una parte de su libertad expresiva, este no estaría dando el cien por cien de sí mismo. Para la Bauhaus todo influía, de una forma u otra, a la hora de ejercer las capacidades creativas.

## 7.5 Herbert Bayer

Herbert Bayer; diseñador gráfico, pintor, fotógrafo, arquitecto, dibujante, escultor y tipógrafo ,fue un importante compuesto de la escuela de la Bauhaus, llegando a formar parte de ella en 1920. Durante sus primeros años en la escuela fue alumno de Johannes Itten y tomó cursos con Vasili Kandinsky y Moholy Nagy.

Bayer se convirtió en un excelente tipógrafo gracias a la enseñanza de sus profesores y pasando a convertirse años más tarde en maestro de la Bauhaus. En 1925 Gropius lo nombró director del departamento de impresión y publicidad y, en junio de ese mismo año Herbert Bayer; junto a cinco estudiantes más, incluyendo; Marcel Breuer, Joost Schmidt y Josef Albers fueron nombrados maestros. Como director del departamento de impresión y publicidad, y con influencias del minimalismo, creó una tipografía que se caracterizaba *sans*

*serif* compuesta sólo por mayúsculas. Esta tipografía más tarde sería modificada pasándose a llamar Universal (ver anexo imagen 14).

La Universal se componía sólo de minúsculas con la intención de disminuir las faltas de ortografía en alemán ya que todas las palabras se escribían con la primera letra en mayúscula. Las tipografías de Bayer empezaron a usarse en los diseños de la Bauhaus. Bayer, a quién se le encargó el taller de tipografía discutió fuertemente para poder usar un solo alfabeto y en 1925 la escuela poco a poco dejó de usar las letras mayúsculas en sus publicaciones.

Bayer abandonó la escuela en 1928 pasando a ser director artístico de una agencia de publicidad en Berlín. Fue el último miembro de la Bauhaus.

## **8. Segunda parte: Influencia de la Bauhaus en el Grupo Memphis**

Tras haber visto los principios estéticos sobre los que se sustenta la Bauhaus, podemos pasar a analizar cómo ésta ha influido en movimientos posteriores, incluyendo diseños de la actualidad.

Podemos considerar que casi todo aspecto gráfico que vemos a nuestro alrededor, ya sean anuncios de revistas, cartelería o títulos de películas encuentran su trasfondo en la Bauhaus. Esta escuela ha marcado la historia del diseño y aún, a día de hoy, se sigue percibiendo. Uno de los movimientos postmodernos que más ha influenciado ha sido el movimiento Memphis, surgido en Italia en los años 80, en el cual entraremos en detalle más adelante. En la actualidad, la Bauhaus sigue siendo un gran referente en el diseño para artistas y diseñadores.

Como se ha mencionado a lo largo de este trabajo, lo que hizo que la Bauhaus brillase por encima de otras escuelas, fue su deseo de unir arte y tecnología para llegar a una visión del diseño en un estado más puro. Los diseños de la Bauhaus fueron distintos a los que se habían visto hasta entonces; gracias a la pluralidad de profesores que compusieron la escuela, cada uno de una corriente distinta, fue posible crear una nueva visión del diseño en la que primaba la funcionalidad (Montaner, 2011).



Todos los artistas que formaron parte de la Bauhaus definieron, con su aportación, los cimientos de la escuela: Vasili Kandinsky se preocupó por la relación entre los objetos y en cómo guiar la mirada del observador; Paul Klee, en cambio, dedicó su profesión a explorar la teoría del color y la forma en la que podía cambiar la percepción de cualquier objeto. Herbert Bayer contribuyó con su tipografía revolucionaria, formada por formas geométricas y sans serif.

Estos fueron los principios que marcarían la nueva industria. La Bauhaus tenía una habilidad ingeniosa para tomar nuevas y creativas ideas y descomponerlas en un sistema de principios. El trabajo de todos sus profesores y artistas estableció los principios para el nuevo sistema moderno que poco a poco fue marcando el ritmo del diseño y que, a día de hoy, se sigue empleando.

El trabajo de muchos diseñadores actuales deriva, principalmente, del pensamiento de la Bauhaus. Es cierto que no todas sus creaciones siguen el mismo patrón que seguía esta escuela, pero sí encontramos una cierta base en ellos. ¿Habrían sido diferentes las cosas sin la Bauhaus? (Bartram, 2004). Posiblemente no se hubiese llegado a concebir y hacer realidad la fusión del arte y la tecnología si no hubiese sido por la unión de tantos profesionales como en la Bauhaus para promover este concepto.

El modernismo del siglo XX estuvo marcado por la Bauhaus, responsable de una estética totalmente distinta de lo que se había visto hasta entonces, caracterizada por ser simple y geométrica. Hay que destacar que no solo fue una escuela de arte y diseño; era una comunidad a la que la gente quería unirse para compartir su pasión por las artes y aprender de la pluralidad de disciplinas que se impartían.

## **8.1 Introducción al Grupo Memphis**

El Grupo Memphis fue un movimiento postmoderno creado en los años 80 en Italia, concretamente en Milán, de la mano de Ettore Sottsass. A pesar de inspirarse en corrientes artísticas como el simbolismo o el *pop art* en lugar del funcionalismo (como fue el caso de la Bauhaus) podemos encontrar, aún, cierta influencia de esta corriente en cuanto a sus principios estéticos.

Es cierto que los diseños del Grupo Memphis buscaban reflejar una ideología muy contraria a lo que perseguía la Bauhaus, ya que pretendían romper con las reglas funcionales y diseñar sin limitaciones formales. El movimiento Memphis llevó los productos de la época a otra dimensión: a través de colores llamativos y formas geométricas excesivas, lo que caracterizó a sus diseños de extravagantes y, a simple vista, sin utilidad alguna.

Es en 1980, cuando Ettore Sottsass decide unirse al grupo de diseñadores italianos, estadounidenses, japoneses y algunos españoles, para formar un grupo de diseño colaborativo. Se presentaría como Grupo Memphis, en 1981, en el Salón del Mueble de Milán, la exposición de mobiliario más importante a nivel internacional. (Esperón, 2014). Este grupo aspiraba a encontrar su hueco en lo que estaba empezando a definirse como diseño radical o anti-diseño.

Sottsass bautizó el diseño Memphis como el nuevo estilo internacional, e introdujo el sofisticado diseño de Milán a un laberinto de ironía visual y provocaciones, inyectando una dosis de post modernismo en el diseño mainstream europeo. En sus comienzos como diseñador, viajó a Estados Unidos y a la India y se dejó influenciar por el pop art, tomando de él el humor y la pluralidad de significados a los que se podía llegar a dotar los objetos (Glancey, 2001)

La intención de Memphis era experimentar con materiales no convencionales, formas distintas, motivos *kitsch* y colores *gaudy* que ya había impulsado el Studio Alchimia, movimiento predecesor en el que profundizaremos más adelante. Los diseños de este grupo se caracterizaban por ser un conglomerado de estilos sin significado entre sí; simplemente objetos que captan la atención del espectador ya sea por sus colores deslumbrantes o sus estampados, los cuales recuerdan a cómics o a cafés baratos de los años 50 (Design Museum, s.f.).

Es cierto que este movimiento postmodernista ha recibido numerosas críticas por su estética provocativa. No por ello pudiera ser indicativo de fracaso, sino todo lo contrario, conseguir alarmar a críticos del diseño era su intención y la razón por la que este grupo adquirió tal reconocimiento en la era postmoderna. Jasper Morrison, diseñador británico minimalista que asistió a la primera exposición de Memphis en 1981, expresa el sentimiento contradictorio de

sentirse repugnado por los objetos a la vez asombrado por su estilo “rompe-reglas” (Design Museum, s.f).

Martine Bedin, miembro del Grupo Memphis, explica que la aspiración del movimiento era eliminar la mentalidad burguesa a la hora de fabricar muebles. En una casa de estilo burgués todo era igual: la cama iba a conjunto con las mesas de noche y la ropa en armonía con los muebles. El diseñador afirma que para poder romper con este concepto de estilo burgués primero era necesario crear caos en la concordancia de estilo. Así lo hizo el Grupo Memphis. Bedin no considera el movimiento como postmodernismo, sino más bien como descendiente del diseño radical (Howarth, 2015).

Los diseños de Memphis se reconocen a simple vista por ser excéntricos y atrevidos, y por el uso desmedido de formas geométricas y estampados vistosos. Ha sido objeto de provocación y de gran incertidumbre, para muchos, conocer el porqué de su diseño. Bertrand Pellegrin, estratega de marca y personaje reconocido en el ámbito del diseño y desarrollo de marca, describió a Memphis como un casamiento forzado entre la Bauhaus y Fisher Price (Howarth, 2015).

El grupo era consciente de que formaba parte de una moda que iría desapareciendo con el paso del tiempo. En 1988 Sottsass, visto que Memphis se hallaba en una situación de declive, decide poner fin al grupo y abre el camino hacia el minimalismo, movimiento que imperaría en los años noventa. Volviendo así a la racionalidad y la seriedad que marcó el modernismo (Abbad, 2016). Memphis encontraba su inspiración en movimientos como el art decó y el *pop art*, o en la estética kitsch de los años cincuenta y la ciencia ficción, como forma de reaccionar ante los diseños demasiado minimalistas de la Bauhaus, tan moda en los años setenta. En contraste con las piezas modernistas, los miembros del Grupo Memphis apostaron por diseños deslumbrantes y sorprendentes, que no tenían nada que ver con el supuesto “buen diseño”. El fin de los productos de Memphis era crear “objetos espectáculo” que sorprendían al usuario por sus peculiares e inusuales formas llegando, a veces, a rozar el ridículo (Abbad, 2016).

Los diseños de Memphis fueron un intento de transformar lo cotidiano, dotándolos de un punto extravagante que trascendía los límites lo visto hasta el momento. Para Sottsass el diseño debía basarse en la vida cotidiana y no en la eternidad.

Mientras que el modernismo mantenía su postura de “menos es más”, centrándose en una estética funcional, Memphis en cambio, se convirtió rápidamente en sinónimo de postmodernismo (Howarth, 2015), ya que todo lo que quería reflejar con sus diseños era lo contrario a lo que buscaban los modernistas.

Puede que el movimiento Memphis causase un boom en la época que contrastaba con la estética funcionalista de la Bauhaus, llegando incluso a provocar mayor impacto que esta. Podríamos afirmar que una de las consecuencias que sufrió el Grupo Memphis fue la falta (o casi ausencia) de base teórica sobre la que sustentar sus diseños. La creación se hacía por “amor al arte” sin seguir reglas establecidas. La Bauhaus, en cambio, obtuvo mayor reconocimiento en la historia del diseño, pues aportó una base teórica que conjugaba todos los aspectos estéticos del diseño, es decir, forma, color, materiales, etc.

## **8.2 Studio Alchimia**

Todo diseño radical suele atribuirse al icónico Grupo Memphis, pero ya en los años setenta se venía practicando este estilo. El movimiento Memphis hunde sus raíces en una corriente que surgió en los años 70, también en Italia, bajo el nombre de Studio Alchimia. Este colectivo de diseñadores fue fundado por Alessandro Mendini y representa el post-modernismo italiano.

Studio Alchimia fue fundado en Milán en 1976 y, caracterizado por el estilo “anti-design” o “anti diseño Bauhaus”, tomó control de la atmósfera del diseño que había en Milán a finales de los 60. Alchimia buscaba anti-diseñar las tendencias post-modernas que se dieron a finales de esta década (Esperón, 2014).

Alchimia avanzó en la misma línea que lo hizo posteriormente el Grupo Memphis. Llegando a contar con miembros pertenecientes a ambos grupos que compartían la misma ideología. Mientras que Memphis es el grupo más reconocido en cuanto a diseño postmoderno o radical, no debemos olvidar que Alchimia fue quien dio el primer paso a pesar de su corto periodo de existencia.

A pesar de encontrar similitudes entre ambos grupos de diseño, debemos de tener en cuenta su diferencia de enfoque. El Grupo Memphis se dedicó a la producción de objetos

limitados con poca funcionalidad, llegando a crear un gran caos entre las subastas de coleccionistas. Alchimia, en cambio, perseguía un objetivo distinto: buscaban un sentido a sus productos. Sus proyectos incluían dibujos, instalaciones, performances, disfraces. (Esperón, 2014).

Alessandro Mendini fue la figura más activa de Studio Alchimia. Ettore Sottsass, quien formó también parte de este grupo, debatió con Mendini la idea de poner sus ideas postmodernas en manos de la producción. Mientras que Sottsass defendió esta idea, Mendini no estaba del todo de acuerdo (Carpenter Wava, s.f). Mendini buscaba la creatividad y la mera expresión artística y Sottsass, al contrario, quería llevar los objetos a la industria (ver anexo imagen 15).

Las fuertes controversias que existían entre ambos diseñadores a la hora de definir los objetivos del grupo hizo que Sottsass emprendiera su propio camino, creando en 1980 el Grupo Memphis junto a otros diseñadores que compartían su perspectiva orientada a la industria.

Ambos, Mendini y Sottsass, lucharon en contra de un diseño frío, sin cualidades ni sensibilidad humanas, que veían reflejado en el diseño moderno. Aunque Sottsass haya sido el máximo referente del diseño postmoderno, hay que tener en cuenta que quién impuso esta estética fue Alessandro Mendini y por ello hacemos referencia a él en este trabajo.

Alessandro Mendini afirma, en una entrevista realizada por Alessi, que su infancia ha durado muchos años y no cree aún en que haya acabado. Mendini trabaja a través de experiencias para obtener resultados distintos entre ellos, ya sean funcionales, estéticos u ornamentales. Mendini define su trabajo no como centrípeto; sino más bien como una energía que fluye y desaparece. (Alberto Alessi, Design as Art: Postmodernism at the International Design Symposium, 2012)

Los componentes del Studio Alchimia llevaron a cabo teorías y fundamentos artísticos e intelectuales sobre el diseño muy atrevidos para el momento. Su deseo era el "rediseño" y el "diseño banal" de objetos.

Por otro lado, el objetivo de Memphis era perseguir el "anti-diseño": crear polémica con sus productos y hacer una crítica de forma abierta sobre lo que ellos consideraban buen diseño.

Podemos decir que lo que buscaba Alchimia era diseñar por el mero hecho de lanzar creaciones sin seguir ninguna norma o patrón, basándose simplemente en plasmar lo que al diseñador le surgía por mero gusto o afición.

El objetivo era seguir la misma línea estética que había propulsado la Bauhaus: colores planos, formas geométricas, estética de la máquina pero con un pequeño giro que salía de este estilo puramente funcional. Podemos considerar entonces que el Grupo Memphis es más una aproximación a lo abstracto dentro de los límites geométricos. Si comparamos productos creados en la Bauhaus con diseños del Grupo Memphis encontramos ciertas similitudes en cuanto a materiales y formas. Si analizamos con más detenimiento los productos del Grupo Memphis podemos ver que no son tan funcionales sino que se caracterizan por tener más curvas dotándolos de movimiento. La mayoría de las veces no conseguiremos encontrarle sentido a su diseño.

### **8.3 Michele de Lucchi**

Michele de Lucchi ha sido conocido por ser quien estableció una unión entre la era de 1945 y el diseño contemporáneo. Lucchi se describía no como un diseñador o arquitecto pero como un intento de unir industria con la humanidad (De Lucchi, 2001)

Alessandro Mendini admiraba de su compañero De Lucchi la claridad de sus ideas y la independencia de su lenguaje formal años después de la desaparición de Memphis. También admiraba su capacidad de organización reflejado en sus diseños y en cómo ofrecía a jóvenes diseñadores un hueco en el equipo. De Lucchi también tenía talento a la hora de crear formas que pasaban de escala pequeña a más grande.

Lo que define la estética de este diseñador italiano es su claridad, independencia, organización, escala y poesía. Estas cualidades se pueden observar claramente en su colección de muebles, lámparas y textiles.

De Lucchi pasó a formar parte del diseño radical de los años 70 formando parte de Studio Alchimia a la vez que lo compaginaba con sus estudios de arquitectura en la universidad de Florencia ya que sentía cierta intranquilidad por el status quo del diseño italiano que se estaba dando en el momento. (De Lucchi, 2001)

Las técnicas que usaban estos diseñadores radicales eran experimentales y surrealistas basadas en la cultura pop. En 1973, junto a otros tres estudiantes, De Lucchi fundó su propio grupo de diseño en Padova llamado Grupa Cavart. Durante sus tres años de existencia el grupo Cavart creó manifiestos, seminarios, estructuras temporales incluso películas sobre el futuro de la arquitectura. Todo este material contribuyó al diseño italiano de los años 80. En 1977 De Lucchi decide mudarse a Milán y es en este momento en el que decide cambiar el rumbo de su profesión dejando de centrarse en la arquitectura para abrir paso al diseño. Junto a Ettore Sottsass, Andrea Branzi y Gaetano Pesce aportaron su visión del diseño al grupo Alchimia gracias a las influencias que había tomado del op art. (De Lucchi, 2001)

En 1979 De Lucchi comenzó a trabajar para Olivetti y colaborando en proyectos con su compañero Sottsass. Tenía habilidad para introducir formas arquitectónicas abstractas en productos electrónicos. De Lucchi fue un importante miembro del Grupo Memphis pero esto no le impidió que siguiese avanzando con su trayectoria individual. Sus diseños seguían sorprendiendo a la gente. En 1986 de nuevo volvió a crear su propio grupo de diseño radical en Milán llamado Solid con la idea de explorar la geometría en el diseño.

## **8.4 Ettore Sottsass**

Ettore Sottsass, diseñador italiano y austriaco de nacimiento, nació en Imsbruck en 1917. Estudió Arquitectura en la Politécnica de Turín y abrió su primer estudio en Milán en 1947. Es conocido por sus diseños eclécticos y poliédricos pasando del racionalismo al pop (Abbad, 2016). Sottsass quería establecer un nuevo estilo de diseño que se alejase de las restricciones funcionalistas. Según el diseñador italiano el diseño no tenía que estar basado solo en ser funcional sino que debía aportar atracción y sensualidad (Howarth, 2015).

A pesar de ser definido como el máximo exponente del diseño postmoderno Sottsass odiaba que lo relacionasen con este término. Para él el postmodernismo no era más que una intención norteamericana de crear algo que no existe. Sottsass, como arquitecto, quería establecer una fusión entre la naturaleza y la construcción transmitiendo una experiencia física a la vez que sensorial que se experimentaba desde el interior (Abbad, 2016)

Los objetos de Ettore Sottsass eran provocativos y destacaban por encima de cualquier objeto de otro diseñador. Sottsass quiso incitar a los diseñadores a que diesen un giro al diseño de productos convencionales como sillas de oficina, objetos de cocina etc. para romper con el estilo puramente funcional de lo que se conocía como diseño europeo.

Ettore Sottsass fue uno de los personajes más destacados del diseño postmoderno. Su fin era aislar al modernismo haciendo todo lo contrario de lo que este movimiento buscaba, y para ello, creó piezas llenas de colores brillantes, formas gráficas y elementos no funcionales que se convirtieron el estilo de la década (Howarth, 2015).

La figura más destacada de Sottsass fue su estantería *Carlton* creada en 1981 que sirve tanto de estantería como de separador de espacios y además de armario. Fue por tanto un mueble multifuncional que rompía con las limitaciones de uso dándole imaginación al usuario. Este mueble está hecho de tableros de fibra de densidad media laminados en distintos colores. Consiste de superficies horizontales, perpendiculares y angulosas con dos cajones rojos en la parte inferior. Aunque a simple vista parezca un mueble diseñado al azar tiene e diseño lógico basado en un sistema de triángulos equiláteros que mantienen en pie las baldas inclinadas y las planas (Howarth, 2015). La estantería Carlton se produjo como una edición ilimitada y se convirtió en uno de los más reconocidos productos de Memphis debido a su tamaño (196cm de alto y casi lo mismo de ancho).





Sottsass afirma que cuando era joven no hacía más que escuchar sobre funcionalismo una y otra vez pero para él el diseño iba más allá de este término: debía impresionar y provocar emociones (Howarth, 2015).

## 9. Comparación entre diseños de la Bauhaus y el Grupo Memphis.

Una vez vistos tanto los principios estéticos de la Bauhaus y estudiado los ideales de Memphis, podemos pasar, finalmente, a abordar el objetivo de este trabajo: analizar la influencia estética de la Bauhaus en el Grupo Memphis.

Es importante tener en cuenta que; a pesar de que la Bauhaus se inspirase en el funcionalismo y racionalismo y Memphis, en cambio, tomase inspiración del *pop art*, el simbolismo y la cultura *kitsch* americana además del futurismo (Rubio, 2015), este último mantuvo aspectos estéticos que la Bauhaus había implantado.

El enfoque funcionalista de la Bauhaus fue lo que le dio al diseño industrial un nuevo uso y salida colocándolo en la cima del diseño. No solo se siguen produciendo objetos basados en la estética de la Bauhaus sino que también el sistema de enseñanza se sigue aplicando en distintas escuelas artísticas y de diseño alrededor de todo el mundo.

Aunque el Grupo Memphis reivindique un estilo totalmente opuesto a lo que aportó la Bauhaus mantiene algunos aspectos estéticos como las formas geométricas. Aun así lleva sus diseños a un extremo exagerado añadiendo colores brillantes y creando composiciones inusuales. El Grupo Memphis perteneciese a la corriente postmodernista y del anti-diseño pero a pesar de ello buscó crear objetos que, más allá de funcionales, despertasen emociones en el espectador hasta dejarlo sin palabras.

El Grupo Memphis creó, como hemos explicado anteriormente, un diseño totalmente llamativo y excéntrico clasificado como anti-diseño. A pesar de seguir esta corriente estética no podemos olvidar que apareció décadas más tarde que la Bauhaus y que, de una forma u otra, esta es su antecesora. Probablemente si la Bauhaus no hubiese existido Memphis no hubiese tenido una referencia sobre la cual basarse para crear sus diseños ya fuesen en contra de la Bauhaus o no.

Son muchos los críticos, y el propio Memphis, quienes afirman lo dispar que fue el Grupo Memphis en comparación con el diseño visto hasta ese momento (años 80). Lo cierto es que no encontramos muchas críticas sobre la influencia que ejerció la Bauhaus en el Grupo Memphis. Se toman a ambos como corrientes distintas y, a pesar de que pertenecieron a momentos del tiempo distintos y, a su vez, a corrientes de diseño diferentes, el Grupo Memphis hunde en sus raíces una pequeña base en la Bauhaus.

Es difícil encontrar una comparación estricta entre un producto de la Bauhaus y del Grupo Memphis. Se suelen tomar a ambos de forma separada como si no tuviesen ninguna relación. En mi caso no he llegado a encontrar ningún producto del Grupo Memphis que haga referencia a la Bauhaus. He dado con críticas y opiniones del Grupo Memphis que nombran a la Bauhaus como corriente contraria a lo que buscaba Memphis pero en ningún caso una señal de unión, relación o influencia de estas dos corrientes.

Por ello, el objetivo de este trabajo, es analizar la relación entre ambos movimientos de diseño, para dejar claro cómo el Grupo Memphis, a pesar de perseguir objetivos contrarios a los que estableció la Bauhaus, obtiene una dosis de inspiración de los diseños que creó la Bauhaus cuatro décadas atrás.

Es muy fácil pensar que un grupo de diseño que nace en los años 80, a pesar de ya haberse iniciado en los 70 con el Studio Alchimia, cree un diseño sorprendente e impactante ya que todo el diseño anterior se aleja mucho a la estética de este nuevo diseño postmoderno. Pero si por un momento eliminásemos de la historia la Bauhaus probablemente el Grupo Memphis nunca hubiese llegado a crearse o no hubiese ideado tales diseños ya que no hubiese tenido un punto de referencia sobre el cuál establecer cuales serían sus metas a alcanzar a través de sus diseños.

La Bauhaus fue quién estableció las bases del diseño moderno y supuso un avance en la historia del diseño. Para hacernos una idea más clara sobre como funciona el Grupo Memphis procedemos a explicarlo de la siguiente forma: Memphis observa los productos de la Bauhaus e imagina diseños que se alejen lo máximo posible de esta estética. Al observar estos productos la estructura principal del objeto permanece y solo cambia la composición. Se añaden formas, colores, posiciones nuevas, pero la base está. Esta sería una forma simplificada de entender cómo llegó a funcionar el proceso de creación de un diseño del Grupo Memphis.

A continuación pasaremos a un estudio formal de diseños de Memphis contrastándolos con productos concretos de la Bauhaus para establecer, de esta forma, el punto de encuentro de Memphis con la primera.

## 9.1 Mobiliario

Este apartado será en el que más profundizaremos, ya que fue el campo en el que Memphis hizo su mayor aportación al diseño y, por tanto, donde se observa con mayor claridad las pinceladas estéticas tomadas de la Bauhaus.

### 9.1.1 Mesas

Tomemos por ejemplo la mesa Cristal diseñada por Michele de Lucchi en 1981 para el Grupo Memphis. Esta mesa, construida a base de madera lacada en plástico, metal y barniz fue uno de los diseños a través de los cuales el diseñador italiano comenzó a crear su línea de diseños antropomórficos. La mesa consta de un tablero brillante amarillo con un espacio en el que colocar revistas, libros etc. Los colores amarillo y turquesa combinan bien entre sí y



además crean contraste con el blanco y negro de la segunda superficie. Es evidente que el fin del diseñador no era crear un producto funcional sino un diseño que llamase la atención.

Si por el contrario tomamos el siguiente diseño por el arquitecto y diseñador holandés Gerrit Rietveld podemos observar ciertas diferencias en cuanto a su estructura y color. La mesa "Schroeder" se atribuye al grupo de Stijl más que a un diseño propio de la Bauhaus. Rietveld diseñó esta mesa entre el 1922 y 1923 y la presentó junto a su famosa silla "red and blue

chair”, (ver anexo imagen 1) presentó en una exposición de la Bauhaus (Desmol-shop.com, s.f.). Se puede considerar entonces que este diseño forma parte de la Bauhaus.



En comparación con el diseño de Lucchi esta mesa tiene una apariencia más equilibrada y todas sus partes se apoyan las unas sobre las otras para lograr la sujeción de la mesa. A diferencia de la mesa del diseñador Lucchi está dotada de dos de los elementos básicos y necesarios que necesita una mesa: tablero y base o soporte. La mesa “Schroeder” sigue la teoría del color que fundaron cuatro artistas en la Bauhaus: Itten, Kandinsky, Klee y Josef Albers. Estos colores eran: amarillo, rojo, azul, negro y blanco.

Cabe destacar la sensación de equilibrio que transmite la mesa de Rietveld en contraste con el diseño de Lucchi que transmite una sensación de inestabilidad, seguramente unido a su intención de crear un objeto que rompiera los límites del diseño moderno. A pesar de ser aparentemente diferentes la mesa de Lucchi incorpora las formas geométricas que se usaron en la mayor parte de los productos de la Bauhaus: el cuadrado y el círculo. Lucchi hace que su diseño goce del “estilo Memphis” añadiendo las patas en ángulo y los colores estridentes acompañados del estampado estilo *pop*. Si se tratase de un diseño de la Bauhaus probablemente no estarían colocadas en ese ángulo y más bien serían rectas.

El Grupo Memphis, por lo tanto, hace uso de conceptos bauhausianos pero con acabados totalmente distintos. Aquí radica la influencia que la Bauhaus supuso para Memphis. Memphis persigue objetivos estéticos totalmente distintos a los que perseguía la Bauhaus

pero aún así toma de esta escuela ciertas bases (como las formas geométricas) y las lleva a su terreno, donde le da un matiz que lo distingue totalmente del estilo de la Bauhaus.

A pesar de que el diseño de Lucchi muestre características propias del Grupo Memphis (uso de plástico, lacas, colores llamativos, composición abstracta) encontramos aún así una base en la estética de la Bauhaus respecto al uso que hace de las formas geométricas.

### 9.1.2 Estanterías

Uno de los diseños más destacados de Sottsass fue el *Beverly Cabinet*. Este mueble se compone de puertas con estampado de serpiente en verde y amarillo con una estantería en ángulo incorporada. Cuenta con una barra metálica que une el mueble con la estantería y además tiene una luz roja en medio de la barra. Como todos los diseños de Memphis este producto se caracteriza por transmitir desequilibrio, hacer uso de colores pasteles y contar con formas sin sentido que apuntan en todas direcciones.



No fue fácil encontrar una estantería hecha en madera de la Bauhaus ya que los diseñadores de esta escuela solían emplear estructuras tubulares para la creación de estas. Este diseño *Newspaper shelf* que Walter Gropius creó en 1923 fue una de las más conocidas en la Bauhaus junto a las estanterías de tubo de acero diseñadas por Marcel Breuer (ver anexo imagen 2). Es cierto que encontramos numerosos diseños de alumnos que formaron parte de la Bauhaus, a partir de los años 40, pero tomamos esta como punto de referencia para analizar su influencia en el diseño de Sottsass.



Sorprendentemente parece como si Sottsass hubiese tomado la estantería diseñada por Gropius y la hubiese introducido, cambiando la posición, en su diseño. La estantería de la Bauhaus, como vemos, transmite una sensación de estabilidad. El diseño es firme y uniforme, como todos los productos de esta escuela, y claro está, es funcional pues cada espacio está ajustado para la colocación de libros y otros objetos.

A pesar de que el diseño de Memphis no se asemeje, en cuanto a estructura, al de Gropius, vemos un claro reflejo en cuanto a la parte de la estantería que ha introducido Lucchi en su diseño. En este caso, más que en el anterior, podemos ver de forma muy clara como el Grupo Memphis se ha inspirado o ha tomado como punto de referencia un diseño de la Bauhaus para modelar el suyo propio. Obviamente el diseño de Lucchi está dotado de las características propias del Grupo Memphis (uso de plástico como material principal combinado con metal y uso de colores pastel) y bajo ninguna condición cumple las mismas funciones que la estantería que diseñó Gropius. Lo único que debemos tener en cuenta es como Memphis toma un producto funcional para recomponerlo a su manera pasando de ser funcional a adoptar un carácter divertido y llamativo. De ahí que podamos hablar de guiño, homenaje, incluso "reciclaje", pero en tono menos serio y formal.

Podemos llegar a la conclusión de que Memphis pretendía romper con lo que se conocía como buen diseño aplicando todo lo contrario que las escuelas modernistas como la Bauhaus habían impulsado hasta el momento. Rompía con los principios del modernismo utilizando estos para demostrar cómo era posible crear algo totalmente distinto a través de lo que ya se disponía. Decimos por lo tanto, que podría tratarse en cierto modo, de una sátira

hacia la Bauhaus al introducir sus bases estéticas en sus diseños para acabar teniendo un resultado totalmente contrario a sus principios.

### 9.1.3 Sillas

El modelo B3 diseñado por Marcel Breuer, durante sus estudios en la Bauhaus en 1925, fue uno de sus diseños más conocidos de este movimiento.

Para el diseño de esta silla Breuer tomó como base el tradicional sillón acolchado, conformando este modelo con tan solo el contorno de dicho sillón. El resultado es un diseño elegante y sencillo hecho de acero brillante. (The Museum of Modern Art, s.f.). El respaldo da la sensación de estar flotando y, al sentarse, la persona no roza la estructura de acero.

Breuer describió su diseño como el menos artístico, el más mecánico, el más lógico y el menos acogedor. El diseñador creó un modelo previo a este y supuso una revolución desde entonces. Otros diseñadores empezaron a experimentar con el acero para la creación de sillas tubulares llevando el diseño de mobiliario hacia una nueva dirección. La silla tomó el nombre de silla Wassily, quien fue íntimo amigo de Breuer y alabó el diseño desde su creación. (The Museum of Modern Art, s.f.).



En el caso del Grupo Memphis tomamos la llamada silla *First* de Michele de Lucchi creada en 1983. Si nos fijamos detenidamente en el contorno de la silla *First* vemos cómo sigue la misma línea que la silla de Breuer: esto es, delimitar la silueta de un sillón tradicional dejando aire en lo que viene siendo su interior. El aspecto que Lucchi ha cambiado en su diseño, en

comparación a la silla de Breuer, es la forma del reposabrazos. Mientras que el diseño de la Bauhaus se compone de un reposabrazos recto, la de Memphis, en cambio, traza la forma de un óvalo. La silla de Lucchi está diseñada de manera que la persona que se sienta en ella tenga la sensación de que estuviese en el aire, pues parte de la espalda queda al descubierto. Para darle el toque Memphis a la silla el diseñador introdujo las dos bolas negras donde se apoyarían los codos, que según él resultaba cómodo. El respaldo también se podía ajustar para mayor comodidad (The modern archive, s.f.)



Tras haber analizado ambos diseños, Bauhaus y Memphis, vemos claramente cómo Lucchi se ha inspirado en un concepto que la Bauhaus ya había creado: tomar un sillón tradicional y crear una silla a partir de él siguiendo solo su contorno. Lucchi tomó también este simple concepto para el diseño de su silla *First* y la transformó a su gusto dotándola de una apariencia propia de Memphis.

#### **9.1.4 Sillones y sofás**

Puede que las piezas más conocidas y más reproducidas de la Bauhaus fuesen las sillas, sofás y sillones de Le Corbusier. A pesar de que este arquitecto suizo no perteneciese a dicha escuela se le considera como uno de los arquitectos más importantes, junto a Walter Gropius, del siglo XX. He decidido tomar un producto de Le Corbusier para compararlo con



uno del Grupo Memphis por el referente que supuso este arquitecto para la arquitectura y diseño moderno.

Le Corbusier, junto a su primo Pierre Jeanneret y amigo Charlotte Perriand, diseñaron la *Chaise Longue* LC4 y la *Grand Confort* LC3 en 1928 (Moonan, 2004). El sillón *Grand Confort* LC3 es una de las piezas más reconocidas de mobiliario del siglo XX. El volumen y el equilibrio de su diseño se ajustan a los principios que estableció el Estilo Internacional, grupo de arquitectura que sigue las características formales y funcionalistas del modernismo.



La estructura del sillón LC3 rompió con el diseño tradicional de sillones que había existido hasta el momento. Lo que Le Corbusier hizo fue "darle la vuelta" al sillón dejando ver, de esta forma, su estructura interior, que pasaría a formar parte de su estética exterior. El LC3 está hecho a partir de una estructura tubular cromada y cojines de cuero. Le Corbusier llamaba a esta serie de diseños, que incluyen LC1, LC2, LC3 y LC4, "Cushion baskets" (cestas de cojines). La idea de Le Corbusier a la hora de diseñar *le Grand Confort* era ofrecer comodidad pero añadiendo ese toque elegante, minimalista e industrial del Estilo Internacional (How Le Corbusier Sofa by Cassina is made, 2015).

Si comparamos el LC3, con el modelo de sofá diseñado por Ettore Sottsass que veremos a continuación, apreciamos a simple vista gran similitud entre ambos.



Este sillón policromo tiene una estructura muy similar, por no decir casi idéntica, a la de Le Corbusier. Sottsass creó el *Califfo Sette* en 1965. Debemos de tener en cuenta que el momento en el que Sottsass creó este sillón, el Grupo Memphis aún no había nacido. Aún así he decidido tomar este producto como referente de este grupo de diseño ya que cuenta con los elementos propios de este: estructura de madera plástica, cojines de tela rellenos de goma espuma y uso de colores llamativos. Puede que lo que haya influido a Sottsass para la creación de este producto haya sido la inspiración que tomó en su viaje a la India a comienzos de los 60. De este país se llevó sobre todo el color que veía reflejado en las fachadas y casas de los pueblos.

El diseño que Sottsass usó para su sofá sigue el mismo concepto de Le Corbusier, y no es otro que mostrar la estructura del mueble para llegar a convertirlo en parte de su estética exterior. En este caso hay una variación en cuanto a la estructura y material empleado, pero el concepto se sigue manteniendo. Además podemos ver cómo la disposición y forma de los cojines del diseño de Sottsass es bastante similar al LC3 de Le Corbusier.

La diferencia entre los productos de la Bauhaus y Memphis radica, principalmente, en los materiales. Mientras que la Bauhaus empleaba hierro, cromo, y otros tipos de metales, el Grupo Memphis, en cambio, usó materiales que no se habían tenido en consideración hasta el momento, tales como el plástico, la laca de color y la madera plástica.

Tras haber comparado estos dos modelos de sillones es difícil negar la influencia que el modernismo tuvo en los diseños de Sottsass. Al igual que Le Corbusier, para la creación de

su primera silla *MR Chair*, se inspiró en la clásica silla *Bentwood del siglo XIX* (Design Classics: The Barcelona Chair, 2012) (ver anexo imagen 3) Memphis tomó como punto de partida para sus creaciones productos de la Bauhaus.

Por último el *Canada Seette* fue otro sillón diseñado por Sottsass que también reivindica semejanza con el sillón LC3 de Le Corbusier. En este caso Sottsass empleó una estructura de madera y cojines de cuero, al igual que Le Corbusier.



Este sillón del diseñador italiano representa un caso particular en contraste con el resto de sus diseños. Los productos que creó durante la existencia de Memphis no se caracterizaban especialmente por usar materiales como el cuero y, mucho menos, compaginarlo con el color negro, muy propio de la Bauhaus. Sottsass diseñó este sillón en 1959, antes de haber realizado su viaje a la India y dos décadas antes de la creación del Grupo Memphis. Me parecía un producto a destacar ya que muestra un estilo más cercano al modernismo manteniéndose alejado del postmodernismo. A pesar de ser un diseño de Sottsass se puede apreciar cómo su estilo fue cambiando con el tiempo través de las experiencias vividas que, finalmente, desembocaron en la creación del Grupo Memphis. Podríamos clasificar este diseño como una versión postmoderna del *Grand Confort* de Le Corbusier.

### 9.1.5 Menaje

Para concluir con el análisis de mobiliario haremos una comparación entre dos productos de menaje de la Bauhaus y del Grupo Memphis.



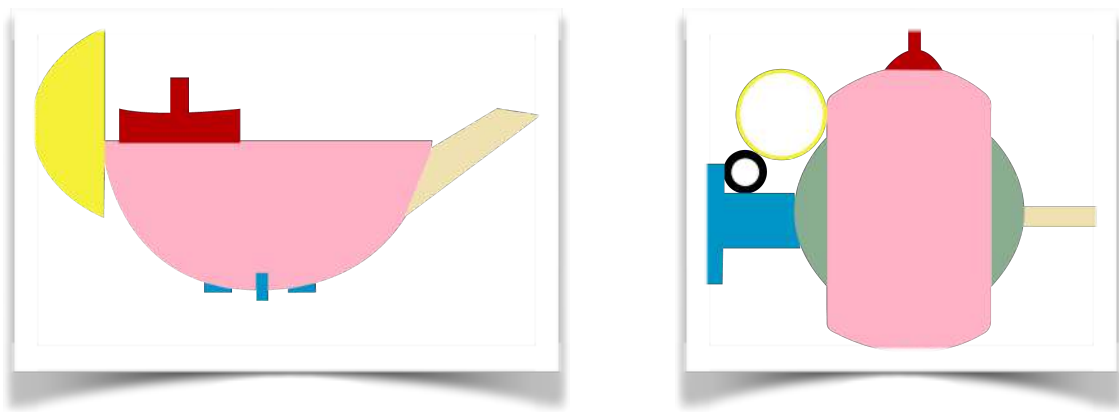
Me gustaría destacar a Marianne Brant, creadora de la tetera que analizaremos a continuación, por ser una de las pocas mujeres que formaron parte de la Bauhaus. Esta artista alemana diseñó numerosos productos de metal incluyendo, entre ellos, la tetera



MT49. Esta tetera, creada en 1924, está hecha a partir de láminas de latón plateado y cubierta de ébano en el interior. Brandt partió de los principios de la Bauhaus para el diseño de este producto que en este caso fueron el círculo, la esfera y el cilindro. El funcionalismo de esta tetera reside en el filtro integrado, el pico anti goteo, la disposición lejos del centro de la tapa y el ébano en las asas por su resistencia al calor. Marianne Brandt diseñó la tetera de acuerdo a lo que había aprendido en las clases de teoría del color de Itten y el curso de forma de Moholy Nagy y empleó estos principios para par forma a su creación.

Si por el contrario tomamos esta tetera *Colorado*, diseñada Marco Zanini para el Grupo Memphis en 1983, observamos una gran diferencia en comparación con la de Brandt. Esta tetera está hecha de cerámica en lugar de metal y usa colores pastel por no destacar el uso de las formas geométricas dispuesta de manera totalmente no-funcional. Vamos a pararnos a analizar la estructura de este producto olvidándonos de aspectos como el material y el color:

Esta tetera está compuesta de elementos dispuestos alrededor de un eje inclinado que parte desde el extremo superior del pico cilíndrico blanco el extremo inferior que tiene como base un cuadrado azul que descansa sobre una de sus aristas impidiendo, de esta forma, que la tetera se mueva. Puede que no veamos ninguna similitud o relación entre ambas teteras vistas de frente, pero en cambio si las vemos desde arriba, observaremos que su composición es bastante parecida. Lo único que varía es la forma de la estructura principal que pasa de una semiesfera a una esfera achatada. Asimismo, el asa también varía del semicírculo de Brandt, al círculo del diseño de Zanini. A pesar de estas similitudes y diferencias las bases estéticas de la Bauhaus están presentes en ambos diseños.



He realizado estos bocetos con la intención de mostrar la similitud entre la tetera creada por Brandt (Bauhaus) y la de Zanini (Grupo Memphis). La tetera de Brandt, como hemos mencionado anteriormente, tiene una estética funcional. La de Zanini en cambio usa las formas geométricas que se empleaban en los diseños de la Bauhaus pero disponiéndolos de forma que transmitan sensación de desequilibrio. A pesar de que la tetera de Marco Zanini cuente con una esfera achatada como base, el resto de elementos que la componen son muy bauhausianos: círculo, semicírculo y cuadrado.

## 9.2 Arquitectura

Una vez analizado el mobiliario de la Bauhaus y Grupo Memphis que, a mi parecer, es donde radica de forma más clara la influencia que supuso la Bauhaus para este segundo grupo, pasamos a analizar obras arquitectónicas de este movimiento. En este caso no

compararemos dos obras de cada colectivo sino que realizaremos un análisis de edificios de Ettore Sottsass para explicar cómo ha utilizado principios de la Bauhaus en sus creaciones.

Como ya hemos comentado, la India fue para Sottsass una gran fuente de inspiración para sus proyectos arquitectónicos. Fue en los sesenta cuando viajó a este país dejando su huella Memphis en casas de un pequeño pueblo al sur de la India (ver anexo imagen 7).



La arquitectura de Sottsass refleja claramente su estilo ecléctico, lleno de color y de motivos geométricos. Si las descomponemos no obtenemos más que figuras superpuestas que dan lugar a otras formas entre sí. Al observar las obras de Sottsass me fijé en que se asemejaban bastante a las obras que Paul Klee y Vassily Kandinsky (ver anexo imágenes 8 y 9) realizaron durante su enseñanza en la Bauhaus.

Como podemos apreciar en las obras de Kandinsky, el pintor quería establecer tensiones entre las distintas formas y colores a través de la contraposición entre ellas. Hay cierto ritmo en sus obras que consiguió a través de los contrastes entre colores. El caso de Paul Klee es parecido ya que una de sus obras más conocidas *Burg und Sonne* (Castillo y Sol) se compone a partir de formas geométricas con distintas tonalidades de color.



Composición VIII. Wassily Kandinsky. 1923.



Castillo y Sol. Paul Klee. 1928

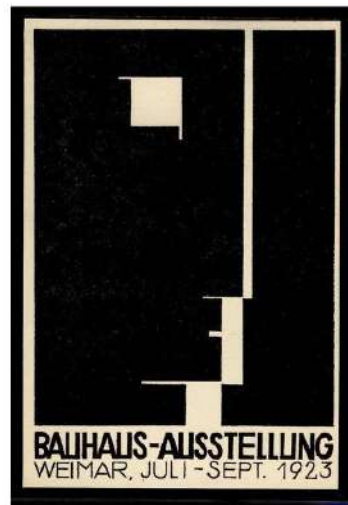
La Bauhaus, aparte de emplear las formas puras justificadas funcionalmente, estaba interesada en la integración geométrica a través de la composición. Un ejemplo de ello es la aplicación de la sección áurea. Memphis en cambio realizó una descomposición de estas formas tomadas de la Bauhaus para crear composiciones que ponen en duda el equilibrio, el ritmo formal y la coherencia en general de sus productos.

Los diseñadores de Memphis, sobre todo Sottsass, descomponen las formas de la Bauhaus para crear una nueva composición que persigue objetivos totalmente diferentes a aquellos de la Bauhaus. Como hemos explicado anteriormente Memphis pertenecía a la corriente del anti-diseño buscando alejarse de lo considerado como buen diseño.

La arquitectura de Memphis en este caso particular de Sottsass, es un ejemplo claro de inspiración en las obras bauhausianas que ha transformado dando lugar a las creaciones mostradas anteriormente. La obra arquitectónica de Sottsass a pesar de contar con exceso de formas y color, posee una estructura que en sí transmite una sensación de equilibrio.

Por último quería destacar una de las casas que diseñó Memphis, pues me recuerda, por sus líneas paralelas verticales, al logotipo de la Bauhaus. Se trata de otro de los edificios que el arquitecto construyó en la India. Este edificio, en comparación con los otros, cuenta sobre todo con una composición de rectángulos de distintos tamaños dejando como espacio las

ventanas. El cuadrado que representa el ojo en el logo de la Bauhaus se ve recalcado en este edificio de Sottsass.



### 9.3 Diseño Gráfico

Por último me gustaría destacar el ámbito del diseño gráfico ya que también fue uno de los campos en los que ambas escuelas contribuyeron de forma significativa. La Bauhaus estableció las bases de lo que hoy en día conocemos como diseño gráfico. El diseño gráfico de la Bauhaus se caracteriza por impresos simples haciendo uso de los colores primarios, el blanco y el negro, y sobre todo, por el uso de la tipografía *Universal* diseñada por Herbert Bayer.

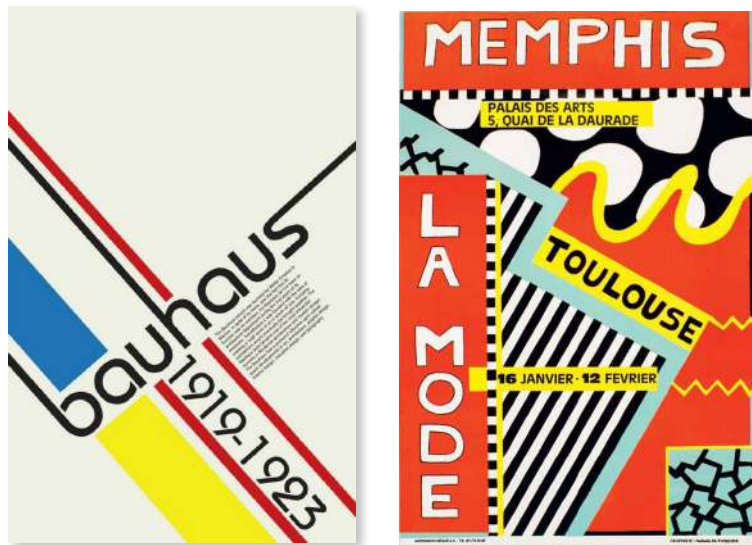
He tomado estos dos pósters como punto de partida para el análisis del diseño gráfico de estas dos escuelas ya que creo que cada uno de ellos representa de manera muy fiel la esencia de la Bauhaus y Grupo Memphis respectivamente.

Empecemos por analizar el cartel de la Bauhaus: este póster es un claro reflejo del minimalismo que caracterizaba su estética. Con sus líneas rectas en rojo y rectángulos dispuestos en paralelo, en amarillo y azul, se da cumplimiento a la teoría del color impulsada por Itten. No podemos olvidar el uso de la tipo *Universal* prevaleciendo la legibilidad del texto por encima de la estética.

Si tomamos el cartel de Nathalie de Pasquier, perteneciente a su libro *Don't Take These Drawings Seriously*, observamos una clara plasmación de la estética llamativa y *kitsch* de esta artista perteneciente al Grupo Memphis. El cartel se compone principalmente de



estampados creados por la diseñadora. Los colores son brillantes y la composición irregular y aleatoria jugando con las formas y contraste entre figuras.



Ambos carteles representan la estética de cada escuela y, a la vez, dejan ver la influencia que tomaron de distintos movimientos artísticos. Mientras que en el cartel de la Bauhaus vemos la influencia constructivista y funcionalista predominante del siglo XX el cartel de Memphis es todo un reflejo del *pop art*, el *kitsch* americano, el simbolismo y la psicodelia.

El Grupo Memphis encuentra su inspiración en la Bauhaus pero no debemos olvidar que ambas pertenecieron a períodos históricos distintos y, por lo tanto, estuvieron motivados por corrientes y fines artísticos diferentes (ver anexo imágenes 10,11,12 y 13).

## 10. El diseño a día de hoy

En el mundo del diseño actual se entrevén movimientos que intentan volver a algunas de las características propias de Memphis como las formas geométricas básicas, los colores llamativos y su ironía. En los últimos años se ha producido una gradual recuperación por el interés de esta estética tanto por diseñadores como por la industria, volviendo a emplear las formas, colores y estructuras propias del movimiento Memphis.

Son numerosos los diseñadores que han presentado creaciones que siguen la línea de Memphis pudiendo afirmar que nos encontramos ante un nuevo movimiento "Neomemphis". Otro aspecto en el que podemos ver reflejados los matices estéticos de Memphis es en

exposiciones, escenografías y direcciones de arte que se han dejado influenciar por el bagaje cultural de este periodo dándole su toque contemporáneo del siglo XXI (Trendhal, s.f.)

A continuación veremos algunos productos en los que se ve claramente reflejada la estética postmoderna de Memphis.

Una de ellas es la titulada: *No, Sweat!*. Esta pieza, diseñada por el joven canadiense Darryl Agawin, es una propuesta de elementos multifuncionales que sirven tanto de muebles como de gimnasio. La inspiración de Memphis la vemos en los colores y los volúmenes pero en especial en la pieza negra y blanca basada en el famoso estampado "bacterio" de Sottsass



A pesar de que el movimiento permaneció por un corto período de tiempo, el impacto que dejó tras su cierre se sigue respirando hoy día en la moda, arquitectura y diseño.

En el ámbito de la moda tenemos el ejemplo de Christian Dior. Podemos verlo en la colección de la firma francesa de 2011 en el que predominan los colores pastel, los estampados inspirados en los de Memphis y faldas y tops con mucho vuelo haciendo un guiño al llamativo y dislocado estilo Memphis (ver anexo imágenes 4,5,6).

En 2013 y 2014 también se volvieron a los diseños de Memphis en el Milán Design Week. Natalie du Pasquier volvió a aparecer, con sus diseños característicos usados para productos, después de haber dejado el mundo del diseño para dedicarse a su profesión como artista. Los productos se lanzaron en 2013 para la firma danesa Hay en colaboración con el diseñador británico Sebastian Wrong. Sus estampados han sido usados también en marcas como American Apparel (Design Museum, s.f.). Nathalie definió el movimiento Memphis como: "a

way of life, of transferring into the world of the western home the culture of rock music, travel and a certain excess" (Glancey, 2001).

Tras haber investigado el mercado del diseño actual y ponerme en contacto con algunos pequeños artistas, he llegado a la conclusión de que la inspiración de muchos de ellos provienen de elementos en los que se basó Memphis: los años cincuenta, lo cósmico y los colores estridentes.

Peter Abbad, interiorista y diseñador sevillano, sostiene la siguiente opinión acerca del diseño en la actualidad:

"Movimientos que de nuevo suponen una respuesta frente a las tendencias que han sido mayoritarias durante estos años de crisis, y que primaban la estética vintage y el diseño nórdico, las formas comedidas de inspiración escandinava, el uso de la madera natural, de los colores pastel y de los materiales tradicionales; es decir, una línea estética con vocación de durabilidad, en contraste con la obsolescencia "a la moda" de otro tipo de productos más extravagantes. ¿Significará todo esto que nos hallamos ante la aparición de un movimiento "Neomemphis"?" (Glancey, 2001).

Puede que sea cierto que los diseñadores, artistas y artesanos actuales estén representando en sus creaciones las bases del movimiento Memphis y sea, como dice el diseñador Peter Abbad, el comienzo de un nuevo movimiento que se define como "Neomemphis".

Julieta Álvarez, diseñadora de joyas con la que me puse en contacto, compartió cuál era su inspiración a la hora de diseñar:

"La inspiración de la mayoría de mis colecciones tiene que ver con el mundo del cosmos y el espacio, de ahí por ejemplo que nombré alguna de ellas como Supernova, Meteoro o Cuerpo Celeste, por ejemplo. Aunque estoy segura de que el movimiento Memphis y autores como Ettore Sottsass me han influido, en los colores, las formas geométricas y la diversión en los diseños." (Julieta Álvarez).



Casos como los de Julieta revelan que, aún a día de hoy, la estética Memphis sigue presente, y aportan pinceladas a productos que mantienen su estética.

Con ello podemos concluir que, a pesar de que el Grupo Memphis se fundó teniendo en cuenta que formaría parte de una moda o movimiento pasajero, se mantiene vivo a día de hoy. Volviendo a la pregunta: ¿ estaremos ante el nacimiento de un nuevo período llamado "NeoMemphis" ? puede que la respuesta sea un rotundo sí, o más bien que nos encontremos en un momento de reconciliación con este grupo de diseñadores que, en su momento, crearon controversia por sus fines anti-diseño. Podemos, por lo tanto, desmentir esta teoría y afirmar que el Grupo Memphis ha conseguido crear impacto por encima de otros grupos o movimientos de diseño y que su excentricidad se ha alargado hasta la actualidad. Los diseños de Memphis supusieron un cambio en la historia del diseño y ese cambio sigue evolucionando a día de hoy abriendo paso a nuevas y deslumbrantes creaciones.

Karl Lagerfeld, director creativo de Chanel, tenía una mentalidad más entusiasta de Memphis en comparación con otros críticos de la época. Según él: "It was love at first sight. I'd just got an apartment in Monte Carlo and I could only imagine it in Memphis. Now it seems very 1980s, but the mood will come back. The pretensions of minimalism made it difficult for Memphis in the 1990s, but I think Sottsass is one of the design geniuses of the 20th century" (Glancey, 2001).

Karl Lagerfeld fue uno de los muchos personajes que creyeron que el talento y la capacidad visual y estética de Sottsass fue única e irremplazable y por ello sigue siendo una gran inspiración para diseñadores.

Puede que el fallo, y el hecho de que disguste a la mayoría de críticos y diseñadores, es el estilo desenfadado y burlón de los objetos de Memphis. Acostumbrados al estilo sobrio y serio de la

Bauhaus, esta nueva aproximación hacia un diseño más llamativo y excéntrico causó impacto en la esfera del diseño y arquitectura que puso en cuestión sus principios estéticos. Los profesionales tuvieron que hacer un esfuerzo por entender cuáles eran las intenciones de este grupo de diseñadores con la creación de tales objetos. A pesar de que la composición geométrica del Grupo Memphis fuese deconstructivista, tomó como base las formas de la Bauhaus para recomponerlas a su gusto. No se debe, en ningún caso, menospreciar la aportación de la corriente Memphis por ello. Esta corriente revolucionó el diseño moderno que asentó sus bases en la Bauhaus. A partir de Memphis nació una nueva etapa en el diseño en el que no existían límites a la hora de diseñar. Gracias a ella hoy día encontramos marcas que siguen inspirándose en la estética de Memphis para sus creaciones y no existen límites para ello.

## 11. Conclusiones

Me gustaría destacar, como consideraciones finales, los siguientes aspectos:

1. La Bauhaus, al ser uno de los mayores referentes del diseño moderno del siglo XX, ha influido en numerosas escuelas y grupos de diseño. Uno de ellos fue el Grupo Memphis, que a pesar de buscar un fin totalmente contrario al modernismo, mantiene cierta conexión con la Bauhaus en cuanto a su base estética.
2. El Grupo Memphis se aleja del funcionalismo de la Bauhaus para mostrar una en sus diseños una estética totalmente contraria, es decir, postmoderna y anti-funcional. Aún así parte de conceptos de diseño que implantó la Bauhaus con sus productos pero transformándolos y componiéndolos a su manera. Así logra transmitir un aspecto llamativo y excéntrico que nada tiene que ver con la Bauhaus. No debemos olvidar que los conceptos que marcaron muchos diseñadores y arquitectos de la Bauhaus están presentes en numerosos diseños Memphis.
3. El período histórico en el que se desarrolló la Bauhaus fue fundamental a la hora de que esta delimitase sus objetivos y estética (era industrial, modernismo) así como también fue importante para Memphis (postmodernismo, neoexpresionismo, *kitsch*). Aún así a día de hoy se siguen tomando a ambas como referencia para la creación de nuevos diseños y productos. Podemos decir que se está dando una fusión entre la Bauhaus y Memphis.

4. Cada escuela es un reflejo del estilo de vida que querían que se llevase a cabo con la imposición de sus productos. La Bauhaus con sus muebles creados con materiales como el hormigón, el metal y el cromo buscaba un estilo de vida motivado por lo funcional. y racional. Memphis en cambio buscaba un estilo de vida basado en la expresividad, lo espontáneo. Podemos apreciarlo en los materiales que usaban los diseñadores para sus creaciones: el plástico, lacas de colores, barnices.
  
5. Se debe tener en cuenta que ambas escuelas pertenecieron a dos períodos históricos distintos y, por lo tanto, estuvieron motivadas por corrientes artísticas diversas. La Bauhaus estuvo inspirada por el constructivismo y el funcionalismo y el Grupo Memphis se inspiró en el simbolismo, el pop art, el expresionismo. Como crítica personal me hubiese gustado abordar estas corrientes artísticas para poder analizar, de forma más completa, los vínculos de cada escuela con sus respectivas corrientes artísticas. Por motivos de tiempo no he podido abarcar este tema aunque sí es algo que me gustaría seguir investigando y trabajando en un futuro.

## 12. Bibliografía

### Libros

6. Acaso, M y Hernández, M( 2011). *Didáctica de las artes y la cultura visual*. Madrid: AKAL.
7. Argan, C.G. (2006). *Walter Gropius y la Bauhaus*. 1 ed: Abada.
8. Bartram, A. (2004). *Bauhaus, Modernism & Illustrated Book*. 1 ed. Londres: Yale University Press
9. De Conti, Massimo. (2012) *Design Talks: Contemporary Creatives on Architecture and Design*. Images Publishing. pág:161
10. De Lucchi, Michele (2001). *The International Design Year Book*. 16 ed. Laurence King Publishing
- Droste, M. and Gössel, P. (2010). *Bauhaus*. 1 ed. Avinus, Berlin: Taschen
11. Deyan Sudjic (2014). *B de Bauhaus. Un diccionario del mundo moderno*. 1 ed. Madrid: Turner Publicaciones.
12. Eskilson, S. (2007). *Graphic Design: A New History*. New Haven: Yale University Press
13. Gropius, W. y Shand, P. (1998). *The new architecture and the Bauhaus*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press.
14. Lupton, E. and Miller, J. (2002). *El ABC de la Bauhaus y la teoría del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
15. Michael Siebenbrodt, Lutz Schöbe. (2012). *Bauhaus*. 1 ed. Parkstone International
16. Montaner, J. (2011). *La modernidad superada*. 1 ed. Barcelona: Gustavo Gili.
17. Nerdinger, W. (2006). *Walter Gropius: 1883-1969*. 2 ed. Milán.
18. Overy, P(1991). *De Stijl*. Londres. Thames and Hudson.
19. Peter Gossel (2002). *Diseño del mueble en el siglo XX*. TaschenKandinsky, W. (1987). *Cursos de la Bauhaus*. 1 ed. Madrid: Alianza.
20. Perelló, A. and Triadó, J. (1990). *Las claves de la Bauhaus*. 1 ed. Barcelona: Planeta.
21. Wick, R. and Bas Álvarez, B. (2007). *La pedagogía de la Bauhaus*. 1 ed. Madrid: Alianza.
22. Wolfe, T (2010). *La palabra pintada & ¿Quién teme a la Bauhaus feroz?*. Barcelona: Anagrama.
23. .Wolfe, T. (2009). *From Bauhaus to our house*. New York: Picador.
24. Zevi, B. (1960) *Poética de la Arquitectura Neoplástica*. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú.

### Blogs

1. Esperón, J. (2014). Memphis. [Blog] *Historia del Diseño industrial*. Recuperado de: <http://historia-disenio-industrial.blogspot.com.es> [Acceso 24 de Mayo 2017]
2. Rubio, M. (2015). *El Grupo de Memphis*. [online] Tallersmariavictrix.blogspot.com.es. Recuperado de: <http://tallersmariavictrix.blogspot.com.es> [Acceso 4 de Junio 2017].

### Artículos

1. Moreno Cañizares, A. (Enero 2011). De Stijl y la Bauhaus. i+Diseño. Vol. 4. Recuperado de: [http://www.disenio.uma.es/i\\_disenio/i\\_disenio\\_4/documento8.htm](http://www.disenio.uma.es/i_disenio/i_disenio_4/documento8.htm)
2. Anguiano de Miguel, A. (1991-1992). Interpelaciones entre las artes y arquitectura en 'De Stijl'. Anales de Historia del Arte. N°3. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9192110297A/31990>
3. Ángel Bravo, R (2015). Vigencia de la Bauhaus en la formación académica de diseñadores gráficos. Vol. 10. N° 17 pág: 78 Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5419421>

## Páginas Web

1. Carpenter Wava (s.f) The Magic of Alchimia. [online Pomono ] Recuperado de <https://www.pamono.com> [Acceso 28 de Mayo].
2. Howarth Dan (2015). *Postmodern design: Carlton bookcase by Ettore Sottsass*. Recuperado de <https://www.dezeen.com> [Acceso 28 de Mayo 2017].
3. Bauhaus100.de. (n.d.). *Josef Albers : Bauhaus100*. [online] Recuperado de: <https://www.bauhaus100.de/en/past/people/masters/josef-albers/index.html> [Acceso 23 de Mayo 2017].
4. Design Museum. (s.f). Memphis. [online] Recuperado de: <http://designmuseum.org/memphis> [Acceso 24 de Mayo 2017].
5. Glancey, J. (2001). *The Memphis group - love it or loathe it?*. [online] the Guardian. Recuperado de: <https://www.theguardian.com> [Acceso 25 de Mayo 2017].
6. Howarth, D. (2015). *Postmodernism in design: Carlton bookcase by Ettore Sottsass*. [online] Dezeen. Recuperado de: <https://www.dezeen.com> [Acceso 25 de Mayo 2017].
7. Abbad, P. (2016). *Sottsass y el grupo Memphis*. [online] La Muy. Recuperado de: <https://lamuy.es/sottsass-grupo-memphis/> [Acceso 25 de Mayo 2017].
8. Museo Thyssen-Bornemisza. (s.f.). *Itten, Johannes*. [online] Recuperado de: <https://www.museothyssen.org> [Acceso 26 de Mayo 2017].
9. The Art Story. (s.f.). *Bauhaus Movement, Artists and Major Works*. [online] Recuperado de: <http://www.theartstory.org> [Acceso 28 de Mayo 2017].
10. Trendhal.com. (s.f.). *El nuevo Memphis | TRENDHAL Observatorio de Tendencias*. [online] Recuperado de: <http://www.trendhal.com/> [Acceso 28 de Mayo 2017].
11. The Museum of Modern Art. (n.d.). *Marcel Breuer. Club chair (model B3). 1927–1928 | MoMA*. [online] Recuperado de: <https://www.moma.org/collection> [Acceso 1 de Junio 2017].
12. Desmol-shop.com. (s.f.). *Bauhaus Table | "Schröder" | Gerrit Thomas Rietveld (1922-23) | Desmol-Shop.com*. [online] Recuperado de: <http://www.desmol-shop.com> [Acceso 3 de Junio 2017].
13. Themodernarchive.com. (s.f.). *First Chair (Prototype) by Michele De Lucchi for Memphis*. [online] Recuperado de: <https://themodernarchive.com> [Acceso 3 de Junio 2017].
14. Moonan, W. (2004). *ANTIQUES; A Modernist And Innovator, Rediscovered*. [online] Nytimes.com. Recuperado de: <http://www.nytimes.com> [Acceso 3 de Junio 2017].
15. Voices.uchicago.edu. (2015). *Deutscher Werkbund – A Dictionary of Modern Architecture*. [online] Recuperado de: [https://voices.uchicago.edu/201504arth15709-01a2/2015/11/16/deutscher-werkbund/#\\_ftn1](https://voices.uchicago.edu/201504arth15709-01a2/2015/11/16/deutscher-werkbund/#_ftn1) [Acceso 8 de Junio 2017].

## Videos

1. *Design Classics: The Barcelona Chair*. (2012). [video] <https://www.youtube.com/watch?v=NUpGYMckyo>.
2. *How Le Corbusier Sofa by Cassina is made*. (2015). [video] <https://www.youtube.com/watch?v=4ek55QzPpZ>
3. *History of Bauhaus*. (2012). [video] <https://www.youtube.com/watch?v=hj3XE0KxdXc&list=PLpANBakm62-EpwwJF5dydnFsNyGR45Bwl&index=1>.
4. *Alberto Alessi, Design as Art: Postmodernism at the International Design Symposium*. (2012). [video] <https://www.youtube.com/watch?v=PgsIDPwig7s>.



## 12. Anexo



Imagen 1. Red and Blue Chair. Gerrit Rietveld.



Imagen 2. Estantería tubular. Marcel Breuer. 1928.



Imagen 3. Silla Bentwood. Michael Thonet.



Silla B38. Mies van der Rohe.



Imagen 4,5,6. Colección Otoño/Invierno Christian Dior 2011 inspirada en Memphis.



Imagen 7. Arquitectura de Sottsass en la India.



Casa ACME en Maui. Ettore Sottsass. 1997.



Imagen 8. Yellow-Red-Blue. Wassily Kandinsky. 1925.



Imagen 14. Tipografía Universal. Herbert Bayer. 1925.



Imagen 9. Obra para Exposición de la Bauhaus en Weimar en 1923. Paul Klee. 1923.



Mobiliario por Ettore Sottsass.



Imagen 12 y 13. Bauhaus. Posters varios.



Imagen 15. Sillón *Proust*. Alessandro Mendini. 1978.

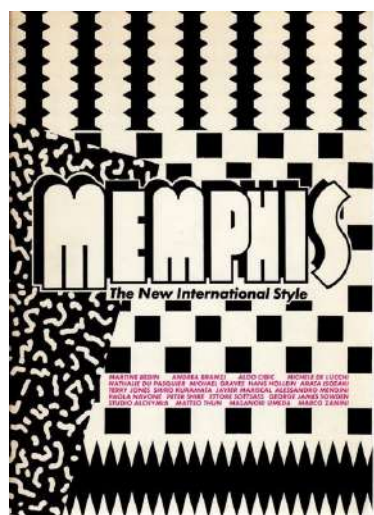
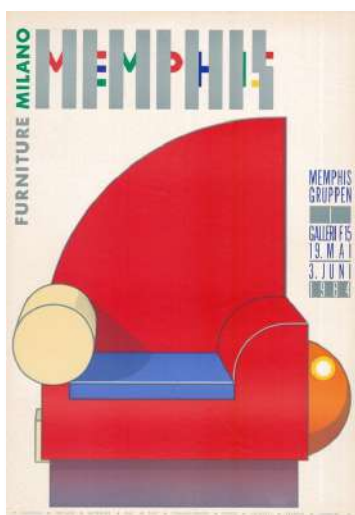


Imagen 10 y 11. Memphis. Posters varios.