

EN EL CINCUENTENARIO DE LA FUNDACION DE LA ESCUELA DE DISEÑO DE WEIMAR

## FORMACION, CONCEPTO BASICO DE LA CREACION, Y RESPONSABILIDAD SOCIAL DEL DISEÑADOR: LA HERENCIA DEL BAUHAUS

por ROBERTO SEGRE

El 50° aniversario de la fundación del Bauhaus —la Escuela de diseño industrial creada por Walter Gropius en Weimar en 1919 y cerrada en 1933 por los nazis—, fue festejado en mayo de 1968, con una gran exposición en la ciudad de Stuttgart a la cual asistieron, procedentes de diferentes partes del mundo, los antiguos profesores de la Escuela: Alberts, Gropius, Mies van der Rohe, etc. Pero al mismo tiempo, la exposición contó con una presencia contradictoria: los piquetes de estudiantes de la Hochschule für Gestaltung (Escuela de Diseño) de Ulm, quienes en la entrada, manifestaban su protesta y su desacuerdo con la decisión del gobierno de la República Federal Alemana de dar por terminada la autonomía (económica) de dicha Escuela, cerrando así sus puertas, la que se consideraba la heredera y continuadora del Bauhaus y el centro docente de diseño industrial más avanzado y progresista de Europa. Este hecho, clara resonancia del episodio similar efectuado por los nazis en 1933, demuestra el claro contenido ideológico del neocapitalismo alemán, y una vez más, la imposibilidad de una acción trascendente en el ámbito ideológico y social, mantenida exclusivamente en el plano estético, en el plano del diseño.

Anticipando el merecido homenaje al Bauhaus, y reafirmando el valor significativo de las experiencias alcanzadas en el sector del Diseño Industrial —que la Escuela de Ulm había actualizado en concordancia con el presente desarrollo científico y técnico— *La Nueva Visión* de Moholy-Nagy<sup>1</sup> ha sido publicado en Cuba, a casi cuarenta años de su edición original. Este libro, escrito originariamente en alemán, editado en 1929 bajo el título "*Von Material zur Architektur*", formaba parte de la serie "*Bauhausbücher*" dirigida por Moholy y Walter Gropius, cuyo objetivo consistía en difundir los principios del arte, el diseño y la arquitectura de los movimientos de vanguardia vigentes en la década de 1920-30. ¿Podemos afirmar que a pesar del tiempo transcurrido los conceptos expresados por Moholy conservan aún su vigencia en la actualidad? En líneas generales sí, aunque el tiempo no ha transcurrido en vano: ciencia, técnica y pedagogía se han transformado radicalmente en los últimos años bajo la dinámica del conocimiento humano; aunque alcanzado un grado de limitada especialización, hay un retorno al concepto de la formación integral, a la apertura

del diálogo interdisciplinario, a la fusión entre ciencia y humanidades, postulado en parte por los Maestros de Bauhaus. Asimismo, hoy más que nunca vivimos en el ambiente preconizado por Moholy —retomando la herencia del Constructivismo, De Stijl y el Futurismo— de la superación de la experiencia escrita —tal como lo afirma el profesor de la Universidad de Toronto, Marshall McLuhan, autor del conocido libro "*Understanding media*"— y el desarrollo de los medios audiovisuales de comunicación y aprendizaje. Cine, televisión, radio, grabadoras individuales en cinta magnetofónica, anuncios lumínicos a escala urbana, inciden cotidianamente en la vida social, exigiendo una recepción y respuesta en cada individuo, comprometiendo simultáneamente todos los sentidos en una dinámica cinética, táctil, auditiva, visual, etc. De igual modo, el arte actual ha abandonado el límite tradicional del lienzo o del volumen escultórico macizo —elementos que durante siglos han caracterizado las "Artes Mayores"— para acercarse a los medios populares de comunicación y a las tradiciones espontáneas, proyectadas a un nivel de artisticidad —el pop art— o a la ciencia, a través del "arte programado" —el op art— basado en el uso de la geometría bi o tridimensional, los efectos lumínicos, cinéticos, los fenómenos ópticos incidentes en la percepción humana. Estas líneas de desarrollo fueron preanunciadas por las experiencias de Moholy en los diversos campos que comprendió su actividad: fotografía, teatro, pintura, escultura, cinematografía, tipografía, diseño publicitario, etc.

Si bien la ciencia y la industria han incidido profundamente en la caracterización de las expresiones artísticas, desde el Futurismo en adelante, el cambio radical entre nuestra civilización y las anteriores se percibe por medio de la presencia de los objetos producidos industrialmente cuya cuantificación creciente configura el mundo formal que nos rodea. A tal punto que el neocapitalismo ha endiosado el objeto —los "gadgets"—, definiendo la enajenación social de la llamada "civilización del consumo", rechazada hoy por los artistas que basan su acción creadora en la destrucción de los objetos —Jean Toche, dedicado a destruir máquinas de escribir. Ni el artista formado académicamente, ni el artesano formado a través de su experiencia manual, poseen la preparación necesaria para hacer frente a los problemas planteados por la producción industrial de los objetos en

<sup>1</sup>Lázlo Moholy-Nagy. *La nueva Visión y Reseña de un artista*. Edición revolucionaria, La Habana, 1966.

uso. Ello impone la educación de un técnico de nuevo tipo: el diseñador industrial.

A la pedagogía surgida en la escuela del Bauhaus, en la Alemania de la década 1920-30, debemos la enunciación de las bases de los métodos modernos de enseñanza del diseño, destruyendo así los preconceptos mantenidos por la tradición académica: la autonomía cerrada de las "Bellas Artes"; el valor absoluto de la inspiración creadora individual, la primacía de la formación teórica y humanista; la división entre artes "Mayores y Menores"; la apropiación de la realidad en términos de imitación, etc. El Bauhaus postula dos enunciados básicos: en primer lugar impone un entrenamiento técnico-artístico por medio del cual el estudiante, activando su capacidad emocional e intelectual, queda capacitado para realizar una labor creadora. O sea, el concepto de creación basado en el de formación. En segundo lugar, la función y responsabilidad social del diseñador. Este, al crear objetos de uso, debe por una parte cumplir con las premisas técnicas y económicas del proceso productivo; por otra satisfacer las exigencias funcionales y estéticas de la población, alcanzadas a partir de la creación del "tipo", utilizable en forma repetida, integrada por los restantes objetos en una unidad cualitativa fijada por la idea del "standard".

Moholy-Nagy ocupa una posición clave en la orientación docente del Bauhaus al tomar bajo su dirección, a partir de 1923, el curso preliminar denominado "Vorkurs". A pesar de las críticas que han motivado ciertos aspectos subjetivos de la metodología utilizada —en comparación con la línea seguida por Josef Alberts o Hannes Meyer— no cabe duda que la ejercitación práctica en contacto directo con los materiales —vidrio, yeso, madera, acero, plástico, etc.— el análisis de las propiedades específicas de cada uno: textura, resistencia, flexibilidad, transparencia, facilidad de trabajo y el pasaje de la composición en el plano a la composición en el espacio, representa un avance respecto al predominio de la tradición pictórica en los cursos desarrollados por Itten, Kandinsky y Klee. Sin embargo, no se logra una verdadera penetración de las disciplinas estrechamente vinculadas con la producción industrial: la tradición artística posee aún el prestigio otorgado por las premoniciones de los movimientos de vanguardia —Cubismo, Suprematismo, Futurismo, Constructivismo, etc.— al vislumbrar las perspectivas formales implícitas en el desarrollo tecnológico, pero aún no materializadas en la producción.

El conocimiento de las realidades no se limita al ámbito amorfo de los materiales naturales e industriales. Moholy supera los estrictos límites geométricos del Purismo —los sólidos platónicos: el cubo, la esfera y la pirámide— para entrar en el campo de las formas biológicas y al mismo tiempo de los procesos biológicos, donde encuentra los principios de la nueva estética y la expresión de la funcionalidad: "la constante presteza de cada órgano para funcionar, para jugar su rol según lo requiera la ocasión, dentro del total de la estructura, permite que el cuerpo se desempeñe funcio-

nalmente en forma orgánicamente condicionada. Esta y ninguna otra, es la base de su "armonía" y la "prueba" de su "correcto" diseño. Si el hombre constituye el objetivo primordial del diseñador, éste debe dominar a fondo los principios que rigen la aprehensión de los objetos funcionales o artísticos y que condicionan su expresión: "toda expresión puede ser reducida a una serie de elementos. Cada elemento es registrado fisiológicamente y cada experiencia fisiológica tiene también su equivalente psicológico. El efecto sensorio-reactivo (psicofísico) de los elementos sensorialmente perceptibles (color, tono, etc.) constituye la base de nuestras relaciones con los objetos y con la "expresión".

Partiendo de la percepción y de los recursos tecnológicos disponibles, Moholy-Nagy rechaza el concepto de forma= materia tangible, estática. La luz, concebida como energía tiempo-espacial, al proyectarse contribuye al desarrollo de la escultura dinámica y a la obtención del volumen virtual. La luz se convierte en uno de los principales datos de la configuración del espacio arquitectónico y urbanístico contemporáneo a partir del uso de los nuevos materiales: aluminio, acero, vidrio, plásticos, etc. Las transparencias e interpenetraciones anunciadas por los Futuristas y concretadas pictóricamente en la obra de Paul Klee, asumen realidad espacial en las ejercitaciones de Moholy, que culminan con la materialización en la arquitectura: "La experiencia espacial genuina se apoya en la interpenetración simultánea de lo interno y lo externo, lo superior y lo inferior, en la comunicación del interior con el exterior y en el frecuente juego de fuerzas existentes en el material y sus relaciones en el espacio"

El factor humano juega un papel trascendental en los enunciados de Moholy que lo separan de las corrientes esteticistas de su época. En este sentido es acertada la afirmación de Reyner-Banham, al decir: "la actitud de Moholy surge como una suerte de funcionalismo no determinista, basado no en la lógica desnuda del determinismo estructural, sino en el estudio del hombre como un organismo variable". Pero al insinuar un análisis de las contradicciones existentes dentro de la sociedad capitalista, que impiden el desarrollo del individuo "integral", consciente de sus responsabilidades productivas y asumidas creativamente, no vislumbra la esencia del fenómeno. El pertenece al grupo de técnicos que no creen en las revoluciones —producto de la lucha de clases— como motores de la historia, por lo tanto espera una redención de la burguesía: una renuncia a la explotación del hombre por el hombre, al predominio del capital sobre los objetivos morales de igualdad social.

Frente a la enajenación del obrero anulado humanamente en el trabajo mecánico cotidiano ¿cuál es la solución que propone? No un cambio radical de sistema, sino la introversión, el "desarrollar un plan individual de vida que tenga como principio el autoanálisis. Con esta preparación funcional, el individuo puede proceder a la acción, a una vida cimentada en la evolución interior". Quizás pensaría que la autosuficiencia "espiritual" y la cualificación artística

del medio circundante —léase arquitectura y diseño industrial— equilibrarían la despersonalización del trabajo industrial, sin tener en cuenta que el capitalismo no habría permitido la liberación individual fuera del marco productivo: al controlar los medios de comunicación de masas, crearía los paliativos vivenciales compensatorios de la existencia enajenada. Al poner la producción no al servicio de las necesidades humanas, sino del consumo, obligaría al diseñador a doblegarse a las exigencias del mercado, siguiendo la política del "styling"; deja así de ser un creador, un educador, para convertirse en una pieza más del

engranaje productivo, configurador de falsos valores culturales.

En resumen, el mundo formal preconizado por el Bauhaus aún no ha sido alcanzado: la "Güte Form" sigue siendo una experiencia de minorías intelectuales en los países capitalistas desarrollados; el buen diseño sigue divorciado de las grandes masas de población: en este sentido, es deber del mundo socialista demostrar cómo la moralización social corresponde a la cualificación formal del entorno físico artificial creado por el hombre.

## PELIGROS DE LA INTERVENCION DEL HOMBRE EN LA NATURALEZA

Del trabajo "Exploración y aprovechamiento de las fuerzas naturales en la Sociedad Industrial del presente. Nuevos recursos y posibilidades", del profesor E. K. Fedorow (Ginebra), Vicepresidente de la Organización Mundial para la Meteorología, miembro de la Academia Soviética de las Ciencias, reproducimos unos breves fragmentos.

"Tiene así la gran cantidad de combustibles quemados anualmente un constante aumento de gas de ácido carbónico en la atmósfera como consecuencia, que obstaculiza la irradiación calórica y con ello el necesario calentamiento de la tierra. El cambio de temperatura es aún casi imperceptible. En el futuro, sin embargo, puede dar lugar a notables cambios en el régimen de calor de nuestro planeta. Constituye también una sensible intervención en la naturaleza la desecación de grandes zonas pantanosas y la irrigación de los desiertos, ya que todo mejoramiento de los suelos va vinculado a una perturbación de la circulación natural del agua. Estos cambios son todavía insignificantes, ya que las intervenciones se reducen al dos o tres por ciento de la superficie de la tierra, pero es indudable que estamos en los comienzos de una vasta ampliación de estas zonas de mejoramiento".

"... Tenemos, ciertamente, una idea de la totalidad de los procesos sobre nuestro planeta, pero esta idea se limita a lo cualitativo. Nos damos cuenta de que un fenómeno puede influir sobre otro, pero aún captamos muy deficientemente, en el aspecto cuantitativo, este influjo. Este es también el motivo de por qué nuestra constante y creciente posibilidad de intervenir en el medio dado naturalmente es causa de in-

quietud para un futuro próximo. Nuestras intervenciones pueden paralizar, en un determinado punto, del que dependen otros procesos, la masa de los movimientos naturales, el engranaje de la naturaleza. Como consecuencia de reacciones en cadena puede esto tener devastadores efectos. Amenaza aquí, indudablemente, un peligro. Por otra parte la inestabilidad propia de determinados procesos naturales abre muy interesantes perspectivas. De ello se sigue, por ejemplo, la posibilidad de cambiar conscientemente el equilibrio de la naturaleza para producir otro más favorable. Esto es lo que persiguen nuestras intervenciones en la esfera del tiempo atmosférico.

Hace ya mucho que se buscan procedimientos y recursos para provocar la lluvia artificial, disipar la niebla y evitar el granizo. En lo que atañe a los fenómenos meteorológicos el principal obstáculo es su gigantesca energía. Bastará considerar, como ejemplo, el hecho de que en la nube que se forma una tarde de verano, se transmuta una cantidad de energía que aproximadamente responde a la de una serie de grandes plantas hidroeléctricas. Una nube de granizo contiene en su fase de desarrollo una energía por su magnitud comparable a la energía de explosión de un número de bombas con fuerza de megatones.

Un ataque frontal contra semejantes procesos meteorológicos no sería, en modo alguno, razonable. Ahora bien, viene aquí en nuestra ayuda el hecho de que en instantes determinados entran estos procesos en tal estado de inestabilidad que basta un papirotazo para orientar el proceso en la dirección deseada".