

La forma de las cosas. Breve recuento de la crítica al ornamento en el contexto de la Bauhaus

Manuela Alarcón López

Las primeras décadas del siglo xx fueron un momento de ruptura determinante para el diseño y la arquitectura, disciplinas que a partir de entonces transformaron desde la forma de las vajillas hasta la de los edificios. A cien años de su fundación, la escuela de arquitectura, diseño, oficios y artes Staatliche Bauhaus todavía es uno de los principales referentes de la arquitectura y del diseño modernos y su memoria pervive en objetos domésticos, edificios y diversos programas de diseño. Formas simples, colores planos y, sobre todo, máximas como “La forma sigue la función” o “Menos es más” han sido asociados con la historia de esta escuela que, después de solo catorce años de vida, fue cerrada por la presión del Partido Nacionalsocialista en 1933, y que contó con docentes tan reconocidos como Paul Klee, Wassily Kandinsky, Peter Behrens y Joseph Albers.

La práctica de la Bauhaus estuvo determinada por un interés constante: pensar y construir el mundo de los hombres modernos. Organizada por ciclos de aprendizaje, la Bauhaus ofrecía a los alumnos, tanto el conocimiento necesario para el desarrollo de la forma, como el del trabajo manual para construirla. Lámparas, vajillas, camas, nocheros, platos, tazas, escritorios, cocinas, edificios y hasta disfraces para fiestas monumentales fueron pensados, diseñados y contruidos por los profesores y estudiantes de la Bauhaus siguiendo unos principios fundamentales que abogaban por la unificación de las artes y la arquitectura en la denominada “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*).

Desde su fundación, la escuela tuvo como objetivo lograr la “gran construcción”, la unidad

entre obra de arte y objeto, en la que no habría ninguna frontera entre artes monumentales y decorativas. La pretensión de funcionalidad, la correspondencia entre forma y función y la abolición de ornamentos superficiales marcaron cada uno de sus diseños. Aunque la Bauhaus se asoció tradicionalmente con la oposición entre “ornamento superficial” y “esencia formal”, dicha dicotomía en realidad hacía parte de una tradición que, en Occidente, tenía raíces en planteamientos políticos y morales previos, con sus correspondientes implicaciones estéticas.

Breve historia de la crítica al ornamento

Pese a que el problema moderno del ornamento surge durante la Ilustración, ya desde la Antigüedad la pregunta por el uso apropiado de las formas decorativas era un aspecto importante en la arquitectura. En el tratado *Diez libros de arquitectura*, escrito por el arquitecto e ingeniero romano Marco Vitruvio (c. 80-70 a. C. - 15 a. C.), se trasladaron los conceptos “ornatus” y “decorum” del campo de la retórica al de la arquitectura. El ornamento de una edificación (ya fueran flores, palmetas, figuras de animales, etc.) estaría determinado por el propósito del recinto (si era de uso político, religioso o privado), así como el orden de las columnas determinaba el ornamento que deberían tener (jónico, dórico o corintio).

Desde la época de Vitruvio y hasta el siglo xviii, existieron unas normas claras respecto a la creación, la función y el uso del ornamento. Sin embargo, a partir del siglo xviii este cayó en



Beatriz Olano, *Encuadre*, acrílico y óleo sobre lienzo, lino y madera, 1,90 x 2,40 m, 1999. Foto: Carlos Tobón

descrédito por el surgimiento de una filosofía estética liberada de la retórica y por los cambios sociales que trajo consigo la Revolución francesa (y que afectaron el modo en que el ornamento era visto): los objetos adornados le harían percibir al espectador una suntuosidad adicional (en términos de material y costos), que el poseedor del objeto ostentaría al demostrar un estatus social privilegiado. En términos políticos, derrumbar los sistemas que daban lugar a estas jerarquías implicó un replanteamiento de la estética que los representaba.

En adelante, el ornamento se hizo cada vez más arbitrario en sus usos y se convirtió en un problema estético. Fue desplazado al rango de las artes “menores”, las dependientes de un soporte o no autónomas (al contrario, la pintura, la escultura, la arquitectura, etc. fueron entendidas como artes “autónomas”). En

consecuencia, el ornamento se definió —concepción que todavía perdura— como un objeto funcionalmente prescindible y como un patrón no narrativo sobre un fondo, definiciones de las que se derivaron otras oposiciones fundamentales del movimiento moderno como esencia y forma, y objeto y decoración.

El fin del ornamento como signo de estatus social se dio a principios del siglo xx, pues gracias a la industrialización y al trabajo barato de las máquinas, cualquiera podía acceder a la exclusividad que suponían los objetos decorativos y los elementos adornados. La parcial disolución de las formas productivas artesanales, a causa de la producción por máquinas, ocasionó una separación entre producción y decorado, cuyas consecuencias se vieron en la separación entre finalidad, o función, y arte, y entre arquitectura y trabajo artesanal. Dado

que el desarrollo de las ciencias de la ingeniería había alejado de la construcción a los arquitectos, la arquitectura había sido relegada a un papel “decorativo” o de “fachada”.

Durante los años de los denominados “clásicos modernos” (1890-1930) surgió en diferentes corrientes artísticas el deseo de ser moderno, replantear las formas constructivas y reunificar las artes. Entre artistas, artesanos y arquitectos se hizo popular la idea de que los materiales nobles y la mano de obra experta debían reemplazar al ornamento: hubo fuertes movimientos que apelaron por su redescubrimiento; por ejemplo, el Arts & Crafts en Inglaterra, que influyó fuertemente en el Modernismo –Jugendstil– (1890/95-1910) en Alemania. Por otro lado, y con ciertas relaciones con los anteriores movimientos, se conformó lo que luego sería llamado “movimiento moderno”, que se interesó por: 1) las tecnologías y los materiales de la época (hormigón, acero y vidrio) y 2) un redescubrimiento del sentido de la arquitectura, la artesanía y el arte en general; estos intereses se caracterizaron por abolir las formas ornamentales tradicionales. Tal movimiento tuvo como uno de sus máximos exponentes a la escuela Bauhaus en Weimar.

Crítica al ornamento en el movimiento moderno

El espíritu antiornamental del siglo xx comenzó con el enunciado “El ornamento es criminal” (Ornament sei Verbrechen) del arquitecto vienés Adolf Loos, cuyos discursos y teorías influyeron en los arquitectos y artistas que conformaron la Bauhaus en 1919. Loos dijo:

Descubrí lo siguiente y lo comuniqué al mundo: la evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento del objeto usual. (...) Soporto los ornamentos del café, del persa, de la campesina eslovaca y los de mi zapatero, ya que todos ellos no tienen otro medio para alcanzar el punto culminante de su existencia. Pero

nosotros tenemos el arte, que ha sustituido al ornamento.¹

Para Loos, los artefactos ornamentales transportaban el peligro de la incultura, de la “enferma obscenidad”. El ornamento, que remitía a las épocas y los estilos precedentes, era una forma de engaño que no correspondía a los valores del hombre moderno. De ahí que Loos defendiera lo que llamó “leyes de justicia del material” (Gesetz der Materialgerechtigkeit), que explicó en *Principio del revestimiento* (Prinzip der Bekleidung, 1898):

Cada material tiene su propia forma de expresión y ningún material puede tomar para sí la forma de otro material. Porque las formas se han hecho a través de la utilidad y de la fabricación de cada material, se han hecho con el material y a través del material. (...). El que osa hacerlo es marcado por el mundo como falsificador. Y el arte no tiene nada que ver con la falsificación, con la mentira.

Loos se refería a prácticas “poco ortodoxas” de acabado de superficies como imitar ladrillos pintando una cuadrícula con color terracota y luego simular con gris las juntas, o hacer acabados de tipo mármol a superficies de cemento, por ejemplo.

En consonancia con esta idea, el arquitecto Le Corbusier impulsó el “blanqueamiento”; en su “ley del Ripolín”, descrita en *El arte decorativo de hoy* (1925), propuso sustituir los ornamentos y el decorado por una superficie blanca y sin adornos:

Imaginemos los resultados de la ley del Ripolín. A cada ciudadano se le pide reemplazar sus cortinas, sus mosaicos, sus papeles tapices y pinturas de pared con una capa plana de blanco Ripolín. Su casa se ha limpiado. No hay más suciedad, no más esquinas oscuras. Todo se muestra como es. Entonces viene la limpieza interior, dado que el curso adoptado conlleva resistirse a todo lo que no sea correcto, autorizado, intencionado, deseado ni planeado: ninguna acción antes que el pensamiento.²



Beatriz Olano, *Hacia adentro*, plotter sobre puerta, 4,05 x 4,60 m, 2013

En Le Corbusier, como en Loos, es evidente el universo de connotaciones que tiene la superficie sin ornamentos: el cuerpo y la moral del pueblo hablan a través de esta. Las teorías sobre la arquitectura de Loos, que hacían parte de un discurso en expansión en la época, fueron el punto cumbre de la crítica al ornamento en la cultura occidental e influenciaron, entre otros, a arquitectos como Walter Gropius (fundador de la Bauhaus), Peter Behrens, Mies van der Rohe (último director de la Bauhaus) y Herman Muthesius (fundador de la Deutscher Werkbund, escuela precursora de la Bauhaus), quien diría en 1902:

La arquitectura tiene que buscar, como cualquier otra obra de arte, su ser en su contenido, al cual le corresponde la forma exterior. Esta

forma exterior únicamente debe servir para reflejar el ser interior, de lo que se entiende que las formas detalladas o el 'estilo arquitectónico' solo tienen un papel mínimo en la construcción.³

En la práctica de la Bauhaus, sin embargo, se intentaron buscar estrategias para legitimar ciertas nuevas formas decorativas. La Bauhaus compartía con la Deutscher Werkbund (Múnich, 1907-1938) este interés por encontrar un cuerpo orgánico: el adorno, la forma artística en general, debía actuar de manera orgánica, es decir, surgir como una parte del artefacto y no como una añadidura de él. Walter Gropius decía sobre la idea y construcción de la Bauhaus: "Nosotros queremos construcciones orgánicas, desnudas y resplandecientes por sus propias reglas internas, sin mentiras ni juegos".⁴



Beatriz Olano, *Empaques*, acrílico sobre bolsas de papel, 2016. Foto: Carlos Tobón

La tensión entre esencia y forma impulsó, entonces, la práctica de la Bauhaus y produjo objetos y edificios con unas características claras: superficies lisas, formas geométricas, materiales expuestos, colores planos y la búsqueda constante porque la forma y la función se correspondieran. Tras ellas había una búsqueda de los valores del hombre moderno.

Las formas y superficies de aquellos edificios y objetos, además de ser una muestra paradigmática de un momento de la arquitectura y del diseño, hablan de un contexto político y moral que logró materializarse y convertirse en discurso estético. El mismo que tal vez sirve hoy para comprender nuestros juicios estéticos y su correspondencia con nuestros valores políticos y morales.

Referencias

- 1 Adolf Loos (1913 en francés y 1929 en alemán). De la edición en castellano: (1972). *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- 2 De la traducción al inglés: Le Corbusier (1987). *The decorative art of today*, Londres, The Architectural Press.
- 3 Traducción de la autora de: Hermann M. (1902). *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im xix. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, Mühlheim-Ruhr: K. Schimmelpfennig.
- 4 Traducción de la autora de: Gropius W. (Ed.). (1923). "Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses", en: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923*, Múnich, Bauhausverlag / Karl Nierendorf.

Manuela Alarcón López es diseñadora industrial, Magíster en Teoría del Arte y del Diseño. Actualmente dirige el área de Educación y Programas para Públicos en el Museo de Arte Moderno de Medellín, MAMM.