

Racionalismo y experimentación en el diseño chileno: un enfoque comparativo desde la producción de objetos en la Bauhaus

doi: 10.33264/rpa.202001-05

Jaime Ramírez

Escuela de Diseño, Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño, UDP
Escuela de Diseño, Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes visuales, UNIACC

Resumen

A partir de la configuración visual de diferentes objetos de diseño chileno, este artículo realiza un análisis comparativo entre objetos de diseño producidos en Chile a inicios del siglo XXI y objetos producidos por la Bauhaus a inicios del siglo XX en Alemania.

Desde un análisis visual que incluye a seis diseñadores y arquitectos chilenos que exploran el diseño de objetos y mobiliario, se analizan las categorías experimentación y racionalidad dentro de la producción objetual chilena, desde un enfoque fenomenológico y comparativo con la producción objetual que hicieron académicos, estudiantes y diseñadores egresados de la Bauhaus.

Observamos que al igual que en los métodos académicos de la Bauhaus, en el diseño chileno los cruces entre procesos productivos artesanales e industriales siguen vigentes, estableciendo vínculos que a pesar de la mediación tecnológica actual, continúan creando instancias de hibridación para abordar el proceso de diseño desde ambas dimensiones, la de una experimentación intuitiva y la de un racionalismo formal.

Finalmente se indaga en cómo la configuración de las alteridades, experimentación y racionalismo, en el diseño propuesto por la Bauhaus, generó un dispositivo híbrido, que logró articular un principio de variedad dentro de la unidad, favoreciendo la convivencia de diferentes corrientes creativas bajo un programa común en torno al funcionalismo, pero sin anular estas dos dimensiones que puede alcanzar el diseño, haciendo de dichas diferencias, un elemento constitutivo de su identidad.

Palabras clave: Bauhaus, Diseño chileno, Experimentación, Racionalidad, Análisis Visual, funcionalismo.

Abstract

From different Chilean design objects visual configuration, this article makes a

comparative analysis between design objects produced in Chile at the beginning of the 21st century and objects produced at Bauhaus in the beginning of the 20th century in Germany.

Based on visual analysis that includes six Chilean designers and architects who explore the objects and furniture design, the categories experimentation and rationality within the Chilean object production are analyzed, from a phenomenological and comparative approach with the object production made by academics, students and designers graduated from the Bauhaus.

We observe that, as in the academic methods at Bauhaus, in Chilean design the intersections between artisanal and industrial production processes are still in force, establishing links that despite the current technological mediation, continue to create instances of hybridization to address the design process from both dimensions, that of intuitive experimentation and that of formal rationalism.

Finally, the research explores how the otherness configuration in experimentation and rationalism in design proposed by the Bauhaus, generated a hybrid device, which managed to articulate a principle of variety within the unit, favoring the coexistence of different creative currents under a common program around to functionalism, but without canceling these two dimensions that design can achieve, making these differences a constitutive element of its identity.

Keywords: Bauhaus, Chilean design, Experimentation, Rationality, Visual analysis, functionalism.

Introducción

“El objetivo final de toda actividad artística es la construcción¹” (Gropius, 1919, p.1)
Esta célebre frase que da inicio al texto del manifiesto de la Bauhaus, alberga algo más que una obviedad. Declara tras de sí el ADN de una disciplina que se funda en una actividad concreta y definida: el hacer. Más allá de todo fin racional, reflexivo, metodológico o creativo, la Bauhaus declara un elemento constitutivo para la disciplina del diseño –y para la de todos sus practicantes, los diseñadores– lo cual es una demanda imperativa por el hacer, a través de la producción material de las obras que proyecta. Cimentando en su acto fundacional, una verdadera declaración ontológica para la disciplina del diseño, que parafraseando a Descartes (1996), podríamos entender como ‘hago, luego existo’.

Un siglo después de esta visionaria perspectiva inicial, podemos observar que su sentido sigue más vigente que nunca. Especialmente hoy, inmersos en una cultura digital y globalizada de fronteras cada vez más líquidas (Bauman, 2011), en medio de una problemática medioambiental que nos ha obligado a repensar el impacto de

nuestras decisiones de producción y consumo (Ripa, 2011), haciéndonos cada vez más conscientes de la responsabilidad que tenemos al materializar, o en palabras de Gropius (1919) ‘construir¹⁷’, nuestros objetos y piezas de diseño.

En este escenario disciplinar, emergen dos ideas centrales para guiar la reflexión de este trabajo, las cuales analizan la relación entre el racionalismo científico propio del contexto positivista en que la Bauhaus inició su desarrollo académico, y por otro lado, la experimentación conceptual que desafiaba los cánones asociados al romanticismo artístico que se vivía dentro de las academias de la época, como un proceso de alteridad que permitió la configuración de su identidad asociada al modernismo (Vadillo, 2009).

Desde una perspectiva relacional, observamos que estas dos dimensiones, racionalismo y experimentación, operaron como alteridades complementarias para establecer un dispositivo de acción que permitió articular la convivencia de diferentes corrientes creativas bajo el alero común del funcionalismo, estimulado incesantemente por la Bauhaus dentro de sus aulas (Ascher, 2015). A partir de esta dualidad emerge una educación híbrida que integraba la experiencia práctica del artesano con la experiencia formal del artista, combinándolas para integrar al diseño en el contexto de industrialización que vivía Europa a inicios del siglo XX, y también con una mirada a largo plazo, que proyectaba soluciones de diseño adecuadas para el futuro (Cruz, 2001; Droste, 2013).

Es desde esta hibridación entre experimentación y racionalismo vivida en la Bauhaus, que observamos cruces con el diseño de autor chileno, que desde finales de los noventa e inicios del dos mil, vive un período de excepcional efervescencia creativa (Tejeda, 2001; Garfías, 2015; Fuentes, 2015); realizando un retorno a los saberes de la artesanía, pero integrándolos a los procesos productivos que ofrecen las nuevas tecnologías. Enfrentando a jóvenes diseñadores ante un nuevo escenario de cambios globales, que trastocó todas las creencias establecidas dentro de su disciplina; abriendo nuevamente ante ellos, dos alternativas en torno a la creación, una de carácter más experimental que vuelve a los procesos artesanales, y otra más racional, que desde la modernidad, busca en la tecnología, una digitalización de los procesos de diseño (Sass & Oxman, 2006).

Desde estas dimensiones y en pleno siglo XXI, se han establecido nuevos desafíos para las nuevas generaciones de diseñadores, como el paso desde una producción industrial hacia otra de escala más reducida y consciente de su impacto en el

¹⁷ A partir de la traducción al español del vocablo alemán ‘bau’ utilizado originalmente por Walter Gropius en el Manifiesto de la Bauhaus en 1919, que significa ‘construcción’, el cual proviene de la raíz alemana ‘bū’, que significa ‘edificio, residencia’, y en su forma plural ‘bauten’ significa ‘edificios’ (Wiktionary, 2019).

medioambiente, integrando nuevamente procesos artesanales de autoproducción para el diseño, así como la búsqueda de una voz propia con marcados acentos autorales en un mundo cada vez más globalizado, junto a la utilización de tecnologías digitales para explorar nuevas formas de producción que permitan proyectar soluciones de diseño sustentables para el futuro, creando una conciencia más profunda del impacto del diseño en el entorno social, económico y medioambiental. Un camino trazado a principios del siglo XX, en una escuela adelantada para su época, pero que hoy, a cientos de kilómetros de distancia y un siglo después de su cierre sigue vigente, influenciando a diseñadores chilenos contemporáneos (Osses, 2013; Talesnik, 2006; Blanch, Sato y Tejeda 2007; Allard & Reyes, 2001; Bonsiepe & Cullars, 1995) y que durante los últimos veinte años podemos observar vigente en el diseño chileno del siglo XXI, desde una producción de objetos autorales que dialogan entre lo experimental y lo racional como ocurrió hace cien años, en la mítica escuela de diseño fundada en Weimar.

De esta manera se busca realizar un análisis comparativo a partir de las categorías experimentación y racionalidad, entre los objetos de diseño chileno producidos en el siglo XXI y los objetos producidos por académicos y estudiantes de la Bauhaus a inicios del siglo XX en Alemania. Para lograrlo el análisis visual se aborda desde una dimensión fenomenológica, en tanto entendemos que la fenomenología procura explicar los significados en los que estamos inmersos en nuestra vida cotidiana” (Rodríguez, et. al. 1996, p. 40) permitiéndonos la comprensión de significados y entender la construcción de sentido que los diseñadores chilenos elaboran desde su experiencia subjetiva con la práctica del diseño como disciplina proyectual y creativa, levantando categorías de análisis desde los datos que proyectan sus objetos de diseño a través de la imagen bi y tridimensional.

Descifrando las intersecciones experimentales y funcionales de la Bauhaus

Desde sus inicios la primera etapa de la Bauhaus en Weimar, entre 1919 y 1923, bajo la dirección de Walter Gropius, expresaba una búsqueda para el diseño más allá de la mera función, la cual “debía ser elevada a la forma artística para que la construcción reflejara el espíritu de su época” (Droste, 2013, p. 10), abriendo un debate vigente hasta nuestros días, en torno a la unión armónica del arte y la técnica dentro del diseño, logrando el ansiado equilibrio entre estética y función, que en la Bauhaus, fue resuelto integrando a su visión industrial y más racionalista. La influencia de artistas de la época como Paul Klee, Wassily Kandinsky o Johannes Itten, teniendo como resultado metodologías híbridas entre lo expresivo y lo funcional, vividas

intensamente dentro del aula, tal como señala Henry P. Raleigh¹⁸ “Las teorías de enseñanza del diseño de Itten, a menudo variaban de forma contradictoria entre el análisis formal y la libre expresión” (Raleigh, 1968, p. 287).

Como reflejo de esta época, la influencia de su método se plasma en el trabajo de sus estudiantes. La colorida y lúdica cerámica que años más tarde desarrollaría la estudiante Margarete Heymann, a.k.a. Grete Marks (1930), ejemplifica gráficamente la dualidad intrínseca que poseía la formación dentro de los talleres de la Bauhaus: expresión-experimentación versus función-racionalismo (ver imagen 1). Donde se pueden apreciar formas de marcados ángulos geométricos que contrastan colores cálidos y saturados en la cerámica. También en el protagonismo que la experimentación formal y cromática tuvo en el trabajo textil del estudiante Max Peiffer Watenphul (1922), y de la misma manera que ocurrió en el diseño de juguetes de la diseñadora Alma Siedhoff-Buscher (1923) (ver imagen 1).

A pesar que el funcionalismo nunca fue estrictamente restringido por Gropius en la Bauhaus, varios objetos producidos durante su regencia representaron un racionalismo que contrastaba con la tendencia más experimental que también convivía dentro de la escuela, resaltando el equilibrio entre forma y funcionalidad que declaraba el proyecto desde su articulación trídica entre arte, artesanía y teoría. Entre ellos sobresalen la silla con listones de Marcel Breuer (1922), y también de su producción, la reconocida ‘silla Wassily’ o Model B3 (1926) (ver imagen 2), junto a la tetera de marcados acentos racionalistas diseñada por Marianne Brandt (1924) (ver imagen 2).

Este impulso reformador en lo académico se materializó principalmente en uno de sus sellos más característicos en la docencia: la convocatoria de artistas que hasta antes de la invitación de Gropius, nunca habían impartido clases en una academia (Droste, 2013), vinculándose sin tantos prejuicios respecto al cómo debía ser la enseñanza, y más abiertos a nuevas posibilidades metodológicas para la enseñanza del diseño (Raleigh, 1968). Materializando los resultados de su proceso hasta el final del período de Walter Gropius en 1928, cuando junto con él, también dimitieron Marcel Breuer, Herbert Bayer y László Moholy-Nagy.

Tras la renuncia de Gropius, el racionalismo científico parece haberse apoderado de las otras dos dimensiones que guiaban el proyecto (arte y artesanía), alcanzando una aprobación mayoritaria en el liderazgo de la Bauhaus que promovía un enfoque más práctico y funcionalista. En este período la dirección fue asumida por el arquitecto Hannes Meyer, y la directriz era muy clara: liberar al diseño de cualquier ambición

¹⁸ El texto original fue publicado en alemán y la cita corresponde a una traducción del autor.

artística, poniendo a la ingeniería antes que la estética. Este aparentemente frío y racional carácter tenía un claro imperativo social: desarrollar productos accesibles para amplios estratos sociales, a partir de lo que Meyer denominaba “servicio al pueblo” (Citado en Droste, 2013, p.72).

Esta perspectiva ideológica se tradujo en una nueva estética para la Bauhaus, con características informativas y descriptivas muy detalladas, incluso cuando los artistas Klee, Kandinsky y Albers continuaron impartiendo sus cursos, cualquier orientación a elementos formales o del lenguaje visual desarrollados por Bayer, Breuer y Moholy-Nagy no era bien vista (Droste, 2013). Entre los trabajos más representativos de este período destacan la silla de Josef Albers (1929), la reposera de Lotte Gerson (1929) y la estantería desarmable de Hubert Hoffmann, (1930) (ver imagen 3).

Un legado al sur del mundo: Diseño chileno del siglo XXI

En Latinoamérica y durante la década del 40’, un ex estudiante de la Bauhaus, Tibor Weiner, se asienta en Chile y comienza a traspasar los saberes y metodologías aprendidas en Alemania a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile (Talesnik, 2006), generando cambios estructurales en la forma y fondo de enseñar arquitectura, porque “desliga a la enseñanza de la arquitectura de un marcado perfil técnico, en donde la única influencia artística se manifestaba a través del dibujo técnico, y en donde la enseñanza de nociones de proyecto era casi inexistente” (Talesnik, 2006, p. 66).

Cerca de la misma época, desde el mundo gráfico, el legado también es transmitido –aunque de manera más indirecta– por el diseñador y tipógrafo Mauricio Amster, quien desde su arribo a Chile, en 1930, contribuyó a modelar una nueva forma de hacer diseño, especialmente desde el mundo de la edición (Osses, 2013), al integrarse como profesor de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, puesto que desde su formación en la Escuela de Artes y Oficios Reimann de Berlín, en 1927, adhirió a las ideas de la vanguardia de su época, las que indudablemente estuvieron marcadas en las experiencias académicas nacidas en la Bauhaus (Allard & Reyes, 2001).

Finalmente el proceso se consolida con la creación oficial de la primera Escuela de Diseño en Chile, de la mano del diseñador Gui Bonsiepe, ex alumno y profesor de la escuela alemana HfG en Ulm, reconocida como una heredera legítima del trabajo de la Bauhaus (Bonsiepe & Cullars, 1995), quien trajo consigo un dinámico escenario de cambios para el país, reviviendo además, la eterna discusión de los inicios de la Escuela de Weimar, entre arte, ciencia y técnica, puesto que algunos egresados de la Escuela de Artes Aplicadas –unidad académica que posteriormente daría paso a la Escuela de Diseño– veían con desconfianza el autodenominarse como diseñadores,

debido a que su aspiración era ser considerados artistas (Castillo, 2008).

Este dilema es zanjado cuando la reforma universitaria chilena de 1969 dividió a la Facultad de Bellas Artes en los departamentos de Bellas Artes, Diseño, Arte Público y Ornamental, Artesanía y Teoría. Dando paso al reconocimiento oficial de la Escuela de Diseño en la Universidad de Chile al año siguiente, que comenzó a otorgar los títulos de “Diseñador con menciones en: Espacios Interiores y Muebles, Textil, Gráfica Publicitaria, Paisajismo, Vestuario e Industrial” (Castillo, 2008, p.79).

En este sentido, el diseñador italiano Gui Bonsiepe señala que uno de los legados más relevantes, en lo referido a la formación en Diseño que nos heredó la Bauhaus, fue su capacidad de articular armónicamente los tres campos clásicos de la discusión sempiterna que se da al formar diseñadores: arte, ciencia y tecnología:

"El diseño es un cuerpo extraño en el ámbito de las instituciones tradicionales de educación superior. El diseño como un campo de conocimiento y actividad humana es nuevo; de modo que la división tripartita de las escuelas en ciencias, tecnología y arte esta rota [...] Fuera de eso, no había, y no hay, posibilidad de institutos para estudios integrados porque las disciplinas individuales se dividen una de otra. Por lo tanto, el diseño no tiene lugar en ninguna de estas instituciones; y si lo hiciera, sería tolerado como un extranjero. Esa fue la razón por la cual la Bauhaus, así como el HfG Ulm, podían desempeñar el papel paradigmático mencionado anteriormente en la educación de la inteligencia del diseño. Era porque las posibilidades prácticas y experimentales necesarias apenas existían en otras universidades" (Bonsiepe & Cullars, 1995, p. 13).

Treinta años después, a finales de los 90 y principios del 2000, la relación diádica entre experimentación y racionalismo vuelve aparecer con un inusitado interés en el diseño de objetos chileno. En los orígenes de esta efervescencia encontramos la fundación de la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales, por el diseñador chileno Hernán Garfías en 1995, iniciando un recambio generacional entre los diseñadores de la época, en el que podemos volver a identificar las huellas que la influencia de la Bauhaus tuvo en nuestro país.

En palabras del diseñador Hernán Garfías, la diferencia estuvo en la innovación de los métodos de enseñanza, llevando nuevos actores a las aulas para cambiar la forma de entender y enseñar el diseño a las nuevas generaciones, tal como lo hiciera Walter Gropius en su tiempo: “En 1995 nace la primera Escuela de Diseño creada por diseñadores, al revés de lo que había sucedido antes, que eran fundadas y pensadas por arquitectos. [...] Remecimos al medio universitario [...] Fue bueno, porque la enseñanza del diseño estaba dormida y encerrada en el convento, que es en lo que se convierten las universidades cuando están sobrepasadas de académicos que no se

vinculan con el mundo real. Los grandes diseñadores vinieron a hacer los talleres; Guillermo Tejeda, Gonzalo Castillo, Rodrigo Walker, Oscar Ríos, Pepa Foncea, Charlie Macdonald, Federico Monroy y un largo etc. construyeron las bases fundacionales que permitieron a esas primeras generaciones tomarse el diseño chileno cuando ya fueran profesionales” (Garfías, 2015, pp.11-12).

La voz del cambio: experimentación y racionalismo en el diseño chileno contemporáneo

Desde una perspectiva más contemporánea, podemos entender lo experimental como una propuesta altamente emocional. En palabras de la periodista argentina especializada en diseño Luján Cambariere (2017) esta expresión del diseño representa verdaderos ‘objetos con alma’, que logran traspasar o transgredir el sitio de la pura función, para abrirse caminos hacia una experimentación más intuitiva de materiales, procesos y formas. Mientras que en su opuesto, se situarían aquellas propuestas desprovistas de una búsqueda por lo emocional, apelando directamente a la racionalidad de la geometría y sus formas, de la funcionalidad y el valor de sus materiales, entregando a la razón un papel preponderante por sobre la emoción, lo que podríamos denominar como ‘estética de la ausencia’, término acuñado por Furuyama (2006) para describir el diseño del arquitecto Tadao Ando, en tanto “une la simplicidad de la forma con la complejidad del espacio. Utiliza materiales en estado puro que son delicados al tacto. Por encima de todo, transmite una clara imagen de vida mediante la forma simple. Esto es fundamental. La geometría nítida es el prelude de esta imagen simple” (Furuyama, 2006, pp. 15-16).

En el otro extremo, desde la vertiente experimental en el diseño chileno, la oficina Gt2P Great things to people, fundada por los arquitectos Tamara Pérez y Guillermo Parada en 2009, desarrolla un permanente proceso de investigación y experimentación para la creación digital de sus objetos, promoviendo nuevas intersecciones entre tecnología, materiales locales y técnicas tradicionales de la artesanía, conectando sus productos con el patrimonio cultural, a través de la incorporación de saberes artesanales que permiten encuentros impredecibles entre la tecnología paramétrica y los procesos manuales de producción, llegando desde esta exploración, a objetos de formas y procesos únicos.

Entre ellos destaca ‘Less N°1 Catenary Pottery Printer’ (2013, 2014) (ver imagen 4), un sistema de piezas de cerámica y porcelana, pensadas como vajillas, candelabros o luminarias, que traslada la lógica numérica del diseño paramétrico a la producción análoga, generando un dispositivo que permite la intervención manual para la fabricación de los objetos. Un ejercicio experimental que desafía el concepto paramétrico como algo necesariamente digital, abriendo sus posibilidades a procesos

artesanales y hechos a mano que nacen desde la reflexión ¿Qué pasaría si lo paramétrico no fuese digital sino que análogo? O ¿Qué pasaría si lo paramétrico fuese más sobre materialidad y fuerzas? dos preguntan que fundan el hacer y la búsqueda de nuevos procesos para la oficina GtzP, tal como ocurre en “Gudpaka” (2012) (ver imagen 4), una lámpara de techo fabricada con procesos digitales de corte láser en madera contrachapada de Coigüe, cuya cubierta exterior, fue terminada con un tejido a mano en lana de alpaca, explorando siempre los límites entre lo digital y lo análogo para la producción de objetos de diseño.

Desde una perspectiva más íntima, desde el año 2013, el trabajo del diseñador chileno Rodrigo Pinto experimenta con las posibilidades de los materiales no convencionales, para darles acabados y terminaciones que permiten transformarlos en nuevas y atractivas materialidades, a partir de formas orgánicas y vernaculares, que nacen desde el imaginario de su vida cotidiana, transgrediendo algunos límites de la función en la construcción de sus objetos, obteniendo resultados altamente conceptuales, hechos a mano y en ediciones limitadas.

Desde materiales tan disímiles como la cerámica o el metal, Rodrigo Pinto explora nuevas terminaciones, que eleven a un nuevo estatus materialidades cotidianas y silenciosas como el cemento o la piedra. Un ejercicio experimental que alcanza solidez en productos como la mesa auxiliar ‘Hypnopompic Land’ (ver imagen 5), que a partir de alambre y cemento, logra una forma orgánica de terminaciones brillantes que imitan al bronce o la plata, transfigurando sus materiales originales, a través de lacados y barnices que se amalgaman creando nuevas apariencias para sus materialidades. Lo mismo que logra en sus vasijas de cerámica esmaltadas en bronce ‘Old Ones vases’, o en sus ‘Apocalyptic Vases’ (ver imagen 5) que mezclan cerámica y poliestireno para dar una terminación de efecto corrosivo a formas modeladas en torno de cerámica.

En un lenguaje más lúdico, la propuesta de la diseñadora Verónica Posada, fundadora de la oficina Si Studio, hace de la experimentación un vehículo que permite la interacción con los usuarios en el diseño, ofreciendo instancias de intervención para sus productos. Como en el caso del ‘Candelabro Topográfico’ (ver imagen 6), que en cada uso permite crear nuevas formas orgánicas con los restos de vela derretida que caen sobre él; o el ‘Pendulum painting bowl’ (ver imagen 6), un sistema de contenedores cerámicos, que termina su proceso productivo, durante el trayecto a lugar donde será entregado al usuario final, a través de un gotario con pintura cerámica que cuelga desde el interior del packaging de los objetos, pintando los contenedores con el movimiento que se produce en el traslado, revelando su diseño final en el momento que llega a destino y es abierto por el usuario. Y desde el trabajo colaborativo con el diseñador español Álvaro Catalán de Ocón, Posada desarrolla la

colección 'Pet Lamp' (ver imagen 6), junto a un grupo de artesanos de Chimbarongo¹⁹, integrando el tejido del mimbre con fibras de polietileno de botellas plásticas recicladas.

Si regresamos al otro extremo, en aquellas propuestas que podemos identificar como más racionales o puristas en sus formas y materiales, el trabajo del diseñador Juan Pablo Fuentes es heredero indiscutido del legado racionalista y estético que nos dejó la Bauhaus. A través de marcados acentos geométricos y un acercamiento permanente a diferentes industrias y fábricas locales para introducirse a sus procesos de fabricación, Fuentes plantea diseños desde el lugar de lo productivo, abandonando la especulación puramente formal, para dar espacio a la investigación y posibilidades de los materiales, proponiendo objetos que respetan sus posibilidades técnicas y constructivas, en una alianza permanente con la industria, creando nuevos espacios para la fabricación de diseño chileno a nivel local.

Tal es el caso de sus productos 'Mesa auxiliar Narciso' (201) y el 'Revistero Moro' (2018) (ver imagen 7), que a través del uso de geometrías responde no sólo a una decisión estética, sino que a una optimización de los tableros aglomerados de la empresa nacional Arauco²⁰, que respaldando el prototipado de estos muebles en su etapa inicial, proyecta posibilidades de producción a mayor escala en el futuro, reduciendo la pérdida y descarte de materiales en el proceso productivo.

En otros materiales, en las mesas auxiliares 'Nothing' e 'Ikala' de Fuentes (ver imagen 7), el diseño nace a partir de una alianza con la fábrica de vidrios Lirquén²¹, junto a quienes explora nuevas posibilidades para el uso del vidrio en el desarrollo de mobiliario interior, diseñando muebles que vistos en perspectiva, conservan la pureza tradicional de las geometrías que caracterizaron el diseño de la Bauhaus en sus inicios, pero desde materiales no tradicionales como el vidrio.

Con una perspectiva similar la propuesta del arquitecto chileno Matías Ruiz, plantea un diseño que rinde un claro homenaje al trabajo de Marcel Breuer –profesor icónico de la Bauhaus– quien explora nuevas posibilidades para objetos de uso cotidiano, que en el caso de Ruiz, se materializa en la silla 'M100' (ver imagen 8), que a partir de una cuerda de polipropileno, genera un tensado que cumple técnicamente con las demandas funcionales de ergonomía y comodidad que esperamos al sentarnos en

¹⁹ Chimbarongo es una ciudad chilena de la provincia de Colchagua, en la región del Libertador General Bernardo O'Higgins, a 155 km al sur de Santiago, que se caracteriza por poseer una gran comunidad de artesanos en mimbre.

²⁰ Arauco es una empresa chilena dedicada a la fabricación de pulpa de celulosa y derivados como madera aserrada y paneles.

²¹ Lirquén es una empresa chilena de manufactura, transformación y distribución de Cristal Flotado, producido en su planta ubicada en la región del Biobío.

una silla, pero creando en el intertanto, una textura visual de líneas rectas que dialoga armónicamente con la estructura cuadrada de sus caras laterales. Asimismo su lámpara 'Stick Lamp. L39' (ver imagen 8), integra un juego de líneas geométricas simples, a través de madera y acero, generando una textura visual de líneas rectas.

También el trabajo del arquitecto chileno Cristián Domínguez, fundador de la oficina The Andes House, explora el diseño de objetos funcionales y de formas simples, privilegiando el uso de materiales producidos a nivel local como mimbre, madera o metal, dando vida a muebles y objetos que desde su forma, transparentan sus materialidades sin simuladas aspiraciones, enfrentándonos a los materiales desde la primera interacción con ellos.

Entre sus proyectos destacan el mobiliario infantil 'Riel' (ver imagen 9), que explora los sistemas de uniones y ensamblados para eliminar el uso de piezas externas en el armado de los muebles, utilizando el color como elemento compositivo a nivel morfológico, creando diferentes posibilidades de combinación al momento de armar los muebles.

O el proyecto 'Plaza', desarrollado junto a la empresa Cromolux FG²², una línea de mobiliario exterior e interior, que a partir de geometrías elementales, reinterpreta el mobiliario clásico de las plazas públicas, proponiendo una familia de productos que incluye bancas, mesas y sillas, fabricadas en acero, privilegiando una producción eficiente y la resistencia de los materiales en el proceso de fabricación.

Discusión

El carácter desafiante hacia el contexto social, histórico y político que tuvo que enfrentar la Bauhaus tanto a nivel interno en lo académico, y a nivel externo en lo político, hicieron del arrojo y el atrevimiento a desafiar lo establecido, un elemento constitutivo del espíritu fundacional de su proyecto, despertando unas profundas ansias de cambio y transformación, que se extrapolaron a todas las disciplinas que se reunían en torno a las artes, artesanía, oficios y arquitectura de la época, creando un ambiente académico para el diseño, que hizo de la hibridación su columna vertebral y guía.

La configuración de las alteridades experimentación y racionalismo dentro de la Bauhaus, generó un dispositivo híbrido, que logró articular un principio de variedad dentro de la unidad, favoreciendo la convivencia de diferentes expresiones creativas bajo un programa común en torno al funcionalismo, pero sin anular estas dos

²² Cromolux FG es una empresa chilena especializada en diseño, construcción, equipamiento y mobiliario de espacios comerciales, perteneciente al Holding Empresas FG.

dimensiones que podía alcanzar el diseño, y más aún, haciendo de estas diferencias, un elemento constitutivo de su identidad, siempre en un marco referencial de un hacer diseño con proyección industrial, buscando integrar la función en el problema de la forma, superando la discusión entre arte, ciencia y técnica, dentro el espacio académico más reconocido de la Bauhaus: el taller de diseño, lugar donde todas estas reflexiones se materializaban en una forma posible de ser construida.

En este contexto, observamos que el legado de la Bauhaus en Chile sigue presente, con una generación de diseñadores jóvenes altamente diversificada en los albores del siglo XXI, que explorando diferentes técnicas, procesos y materiales, logra homologar la alteridad de la experimentación y el racionalismo en sus distintos productos y exponentes, replicando el dispositivo híbrido que nos heredó la Escuela de Weimar, desde una innovación permanente que indaga en procesos y materiales propios de nuestro territorio, para configurar un diseño con identidad local, que logra imbricarse en diferentes ámbitos productivos del país, aún cuando todavía es a pequeña escala, lo hace desde un profundo deseo por materializar lo proyectado, compartiendo el mismo espíritu que señalara hace cien años Walter Gropius, en las primeras líneas de su manifiesto de la Bauhaus, referido a que el espíritu de la creatividad en el diseño es su materialización en la producción y fabricación, finalmente en el hacer.

Imagen 1. Diseños experimentales de estudiantes y egresados de la Bauhaus.



Fuente: Max Peiffer Watenphul ©; Margaret Almon ©; Jamison Miller © The Nelson-Atkins Museum of Art. Colección Bauhaus 100, Naef Spiele AG ©. Elaboración propia (2020)

Imagen 2. Diseños Racionalistas. Sillas de Marcel Breuer 1922, 1926. Tetera de Marianne Brandt



Fuente: Archivo The Museum of Modern Art ®. Elaboración Propia (2020).

Imagen 3. Diseños racionalistas del período Hannes Meyer. Silla de Josef Albers (1929). Reposera de Lotte Gerson, (1929). Estantería desarmable de Hubert Hoffmann, (1930).



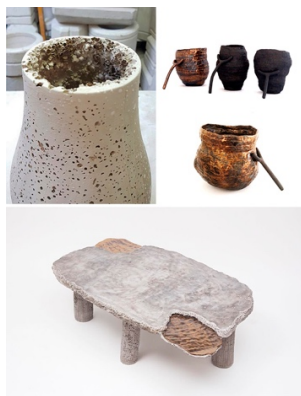
Fuente: Archivo Museum of Modern Art ®. Archivo Zeitschrift Bauhaus ®. A. Körner ®, Institut für Auslandsbeziehungen. Elaboración propia (2020).

Imagen 4. Diseños de la oficina Gt2P, 2012, 2013, 2014.



Fuente: Gt2p ®. Elaboración propia (2020).

Imagen 5. Diseños de Rodrigo Pinto, 2017 – 2018.



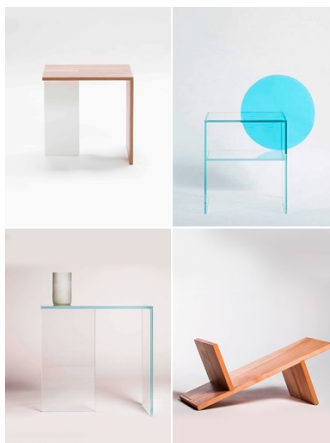
Fuente: Rodrigo Pinto ®. Elaboración propia (2020).

Imagen 6. Diseños de la oficina Si Studio, 2013 - 2014.



Fuente: Si Studio ®. Elaboración propia (2020).

Imagen 7. Diseños de Juan Pablo Fuentes, 2015 - 2018.



Fuente: Juan Pablo Fuentes ®. Elaboración propia (2020).

Imagen 8. Diseños de Matías Ruiz, 2012, 2013, 2014.



Fuente: Matías Ruiz ®. Elaboración propia (2020).

Imagen 9. Diseños de la oficina The Andes House.



Fuente: The Andes House ®. Elaboración propia (2020).

Referencias

Allard, J. & Reyes, F. (2001). Mauricio Amster, tipógrafo. *ARQ*, (49), 60-63. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962001004900031>

Ascher, B (2015). The Bauhaus: Case Study Experiments in Education. *Architectural Design*. 85(2), 30-33. <https://dx.doi.org/10.1002/ad.1873>

Bauman, Z. (2011). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.

Blanch, A., Sato, A. y Tejeda, G. (2007). *Diseño. Teoría, enseñanza, práctica*. Ediciones ARQ.

- Bonsiepe, G., & Cullars, J. (1995). The Invisible Facets of the Hfg Ulm. *Design Issues*, 11(2), 11-20. <https://dx.doi.org/10.2307/1511756>
- Cambariere, Luján. (2017). *El alma de los objetos: una mirada antropológica del diseño*. Paidós.
- Castillo, Eduardo. (2008). La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile (1928-1968). *Actas de Diseño* 5. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. 5 (1), 72-83.
- Cruz, M. (2008). Charlotte Perriand y el Equipamiento de la habitación moderna. *DEARQ: Journal of Architecture*, 3(1), 32-141. <https://dx.doi.org/10.18389/dearq3.2008.15>
- Descartes, R. (1996). *Discurso del método: meditaciones metafísicas*. Espasa Calpe.
- Droste, M. (2013). *Bauhaus*. Taschen.
- Dussailant, J. (2005). PEDRO ÁLVAREZ CASELLI, Historia del Diseño Gráfico en Chile. *Historia (Santiago)*, 38(1), 167-169. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942005000100008>
- Fuentes, J. (2015). *Nuevos creativos chilenos. Volumen I: diseño de productos*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Furuyama, M. (2006). Tadao Ando, 1941. *La geometría del espacio humano*. Taschen.
- Garfias, H. (2015). HG. Hernán Garfias. *Sello de Excelencia en Diseño 2014*. Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes.
- Gropius, W. (1919). *Bauhaus-Manifest*. Staatlichen Bauhauses.
- Hernández R., Fernández C., y Baptista P. (2006). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill Editores.
- Osses, R. (2013). Profesor Mauricio Amster en las bases de la enseñanza de la tipografía en Chile. *Revista 180*. 32(1), 18-23. [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-32.\(2013\).art-58](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-32.(2013).art-58)
- Raleigh, H. (1968) Johannes Itten and the Background of Modern Art Education. *Art Journal*, 27(3), 284-302. <https://dx.doi.org/10.1080/00043249.1968.10793830>
- Ripa, I. (2011). *El cambio climático: una realidad*. Barcelona, España: Viceversa editorial.
- Rodríguez, G., Gil, J., y García, E. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Ediciones Aljibe.

Sass, L., & Oxman, R. (2006). Materializing design: the implications of rapid prototyping in digital design. *Design Studies*, 27(3), 325–355. <http://dx.doi.org/10.1016/j.destud.2005.11.009>

Talesnik, D. (2006). Tibor Weiner y su rol en la reforma: una re-introducción. *Revista de Arquitectura*. 12(1), 64-70. <http://dx.doi.org/10.5354/0719-5427.2006.28256>

Tejeda, G. (2001). Diseño patrimonial chileno. *ARQ (Santiago)*, 49(1), 22-23. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962001004900016>

Vadillo, M. (2009). El triunfo de los diseñadores invisibles: la Bauhaus en femenino. *Diseño: revista internacional de investigación, innovación y desarrollo en diseño*, 1(1), 27-34.

Wiktionary the free dictionary [Wiktionary] (2019). Bau. [wiktionary.org. https://en.wiktionary.org/wiki/Bau](https://en.wiktionary.org/wiki/Bau)

Jaime Ramírez Cotal

Diseñador Gráfico. Magíster en Antropología. Magíster en Educación Superior. Diplomado en Comunicación Corporativa. Es académico de la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales e Investigador asociado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte de UNIACC. Sus líneas de investigación exploran el diseño latinoamericano, la antropología del diseño y los estudios teóricos de moda.

Correo: jaime.ramirez@udp.cl