

La fotografía de la Bauhaus y el aura artística

Araceli Soní Soto* y Darío González Gutiérrez**

La fotografía se transforma a partir del desarrollo técnico, con la consecuente pérdida del aura que caracterizó al arte de los comienzos. La Bauhaus la incorporó a sus programas oficiales en 1929, aunque antes se practicó de manera informal; estas dos formas de ejercerse agruparon dos tendencias: la de Walter Peterhans, primer profesor del curso oficial, y la de László Moholy-Nagy, quien la incorporó a sus clases de manera libre. La primera se basó en la estética de la objetividad; se valoró la precisión y la pulcritud técnica de la ejecución artesanal con la intención de reproducir el mundo de manera exacta por encima de los juegos artísticos y subjetivos. La de Moholy, en cambio, no se interesó por la representación de los objetos cotidianos, sino por la creación de un nuevo mundo a partir del espíritu de la técnica; para el artista la fotografía está destinada a crear imágenes en la imaginación.

Durante la época en que se practica y se instituye la fotografía en la Bauhaus, ya existía la discusión respecto a las propiedades de ese medio de expresión, que incluía un debate entre la postura realista, partidaria de la reproducción de imágenes fieles al entorno real, y la otra, la que respondía a un carácter expresivo de acuerdo con las intenciones de su autor; estos aspectos se observan en las dos tendencias fotográficas de la escuela y son el reflejo de las transformaciones que ocurrían en el entorno artístico, gracias a la influencia

de la técnica. Esto constituyó un momento crucial en la historia del arte, el cual analiza Walter Benjamin en su libro, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*¹. En este refiere a la tensión entre dos valores permanentes en el arte a lo largo del tiempo: el de culto y el de exhibición. En la etapa primitiva subsiste el primero: la función sagrada como eco de los rituales del culto a los dioses, las obras estaban en las cuevas, las esculturas al interior de los templos. El arte poseía un valor de unicidad y esta originalidad le otorgó un carácter aurático², propiedad esencial de la obra artística en la antigüedad.

En el Renacimiento la obra se emancipa del culto religioso, aunque sigue en el centro de los ritos, ahora trasmutados a formas paganas; aun así, pervive su origen sacro y el aura como sus cualidades sobresalientes. A partir de la ilustración el arte se desvincula de este carácter sagrado, se producen nuevas formas de disfrute y adopta un valor de exhibición; las obras están en las exposiciones, en los museos, en los salones. Con la llegada de la fotografía y el cine aumenta el valor de exhibición, debido a que el uso de la técnica favorece su reproducción.

Las fotografías se multiplican, aparecen en

1) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936).

2) El aura es “el apareamiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar” dice Benjamin apoyándose en Ludwig Klages (Echeverría en Benjamin, 2003, p.15).

periódicos y revistas de numerosos tirajes y en un sinnúmero de lugares; las obras cinematográficas se exhiben en múltiples salas de manera simultánea con requisitos mercantiles. El valor de culto se sustituye por otra práctica: la política y la obra exige una postura por parte del espectador, un compromiso social, rasgo evidente en las prácticas artísticas de la Bauhaus, inspiradas en las vanguardias y los ideales socialistas.

La fotografía y el cine revolucionaron el arte, tanto en las maneras de concebirlo como de apreciarlo. El surgimiento de la sociedad de masas y sus formas de disfrute trajeron consigo la pérdida del aura y el valor de autenticidad, dando paso a lo fugaz, lo repetitivo, lo homogéneo, al propiciar, gracias a las técnicas de reproducción, el valor de exhibición. Para Benjamin, este fue un proceso liberador de las ataduras religiosas vigentes en la antigüedad.

El abordaje de este texto se divide en cuatro apartados, en el primero se incursiona en la postura de Benjamin sobre la repercusión de la técnica en el arte, sobre todo, en la pérdida del aura, la sustitución del valor de culto por la política y su incidencia en la fotografía. En el segundo, delimitamos los rasgos del medio de expresión fotográfico de acuerdo con las posturas de varios autores. Los dos últimos apartados se concentran en las características de las dos tendencias fotográficas de la Bauhaus: la de Moholy-Nagy y la de Walter Peterhans.

La pérdida del aura, la fotografía y la política

En los tiempos primordiales el arte se caracterizó por su relación con la magia y el ritual: no tenía que ver con la genialidad o la apreciación desinteresada. Las manifestaciones artísticas simbolizaban a las divinidades y las congraciaban en las ceremonias que cohesionaban a la comunidad. Las pinturas rupestres, los adornos corporales, la música, las danzas pretendían imitar a los tótems tribales; eran representaciones que estaban ligadas a un espacio determinado en el tiempo del ritual y tenían un valor de culto. Walter Benjamin

(2003) argumenta lo anterior y escribe sobre el significado de la autenticidad de estas obras: “el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra” (p. 42). La obra única es siempre la misma: representa una tradición, que implica una existencia material y un testimonio histórico, y adquiere un aura por su vínculo con un espacio y un tiempo determinados; el receptor la percibe solo en estas condiciones. El aura será la propiedad esencial de la obra de arte de la Antigüedad y se caracteriza por su valor de culto.

La función sagrada del arte pervive en las civilizaciones antiguas, en sus mitologías y religiones. En el Renacimiento el arte se emancipa de la Iglesia, aunque sigue en el centro de rituales que se transmutan con formas paganas. Los pintores dejan de representar motivos bíblicos y buscan en las mitologías grecolatinas la sabiduría que les sirve como fuente de inspiración (Gombrich, 2001). Aun en su forma profana, permanece el peso del origen sacro del arte con el aura como cualidad sobresaliente.

La fotografía y el cine revolucionaron completamente el arte: cambiaron tanto las maneras de concebirlo como de apreciarlo y disfrutarlo, pues en cada época se transforma la percepción artística (Benjamin, 2003). Estos medios reprodujeron de forma masiva obras originales, las expusieron al gran público y las alejaron de la tradición. Las réplicas desligaron a las obras de sus lugares de origen y cada receptor las actualizó, de manera particular, en un tiempo y en un espacio diferentes. Las consecuencias fueron la pérdida de importancia de la obra original, de su valor de culto y de su aura.

Con estos argumentos, Benjamin (2003) sostiene que en la historia del arte ha existido una tensión entre dos valores: el de culto y el de exhibición. El primero corresponde a la relación del arte con el ritual y se contrapone al segundo, que le da prioridad al disfrute de las masas. La fotografía y principalmente el cine hacen accesibles réplicas a muchos públicos y en muchos lugares. En la antigüedad el arte estaba atado a los lugares de las ceremonias religiosas: en el paleolítico las imágenes sagradas estaban en las cuevas para su

adoración en el ritual; igualmente, en la Antigua Grecia las esculturas de los dioses se encontraban en el interior de los templos y en la Edad Media en las iglesias. En la época Moderna, con el desarrollo de la sociedad laica y la emancipación religiosa del arte se dan nuevas maneras de apreciarlo y disfrutarlo; en el siglo XVIII los museos fungen como lugares de exhibición de obras artísticas con el fin de engrandecer el orgullo nacional (Kurnitzky, 2013), y en los salones burgueses, al margen de la influencia del Estado, se muestran pinturas al calor de los debates políticos y literarios que estimulan la vida pública (Chartier, 1995). La exhibición del arte fuera de los tiempos y lugares del ritual para el disfrute de una gran cantidad de públicos representó un contrapeso importante al valor de culto. Con la llegada de la fotografía y el cine esto aumenta: la primera reproduce obras artísticas por miles y millones en periódicos, revistas y otros medios accesibles a infinidad de personas en sinnúmero de lugares; las obras cinematográficas se exhibirán en muchas salas, con gran aforo, de manera simultánea y con requisitos mercantiles para el disfrute profano. Por esto Benjamin (2003) sostiene que el cine tiene un lado destructivo contra los valores tradicionales de la cultura.

Para Benjamin (2003) este es un proceso liberador: la reproductibilidad técnica emancipa al arte de sus ataduras religiosas, “de su existencia parasitaria dentro del ritual” (p. 51), y se vuelve el centro mismo de la creación artística. La pérdida de lo sacro deja un vacío que será llenado por otra práctica: la política. La obra de arte no será vista de manera desinteresada, al enfrentarse con ella, el espectador es orillado a asumir una postura. El autor explica que esto sucedió con las primeras fotografías sin seres humanos³, con escenas de ciudades deshabitadas: “exigen por primera vez que su recepción se haga con un sentido determinado. La contemplación carente de compromiso no es ya la adecuada para ellas. Inquietan al observador, que siente que debe encontrar una determinada vía de

3) Esto sucede porque las fotografías con rostros tienen cierta aura que remite a la imagen sagrada del ritual (Benjamin, 2003, p. 58).

acceso a ellas” (Benjamin, 2003, p. 58). El compromiso implica una postura política.

La relación del arte con la política será un distintivo de la década de los años veinte del siglo pasado, cuando surge la *Staatliches Bauhaus*⁴. Las vanguardias de la época tenían ideales socialistas: el arte era su instrumento para transformar a la sociedad decadente que ocasionó la catástrofe de la Gran Guerra. El mismo Walter Gropius, que funda la Bauhaus en 1919, en Weimar, encabezó el *Novembergruppe*⁵ para combatir por una arquitectura en beneficio del pueblo (De Micheli, 1971). El Manifiesto fundador de la institución (Gropius, 1919) está permeado por las aspiraciones utópicas que se difundían en Berlín; reboza de fe en el artesanado para la transformación de la “actividad constructora del futuro”, ideas radicales del *Novembergruppe* y del *Arbeitsrats für Kunst*⁶ (González et al., 2009, p. 354). El objetivo era formar una escuela que reuniera las artes y las artesanías en una nueva arquitectura; su espíritu utópico perdurará sobre todo en los primeros años, lo vemos, por ejemplo, en el *Manifiesto de la primera exposición de la Bauhaus*, de Oskar Schlemmer:

La *Staatliches Bauhaus*, fundada tras la catástrofe de la guerra, en el caos de la revolución y en la era del florecimiento de un arte explosivo y emocionalmente lleno de *pathos*, viene a ser el punto de reunión de todos los que, con fe en el futuro y un entusiasmo desbordante, quieren construir la catedral del socialismo (Schlemmer, 1923, p. 270).

La Bauhaus toma de las vanguardias constructivistas y neoplasticistas sus principales ideas para aplicar el arte al diseño de objetos en serie con el fin de satisfacer las necesidades sociales. El arte queda despojado de su aura y de cualquier rastro sagrado: con influencias políticas se pone al servicio de la sociedad.

4 Bauhaus estatal.

5 Grupo noviembre.

6 Consejo laboral para el arte.

El medio de expresión fotográfico

Las propiedades de este medio técnico han sido delimitadas por varios autores, quienes en su mayoría coinciden, de alguna u otra manera, en un aspecto central: su capacidad de captar la realidad visible. Siegfried Kracauer (2015) afirma que esta característica se comenzó a delinear desde el advenimiento del daguerrotipo en 1839. Sin embargo, ya en ese momento hubo quienes asociaron la fotografía con el arte, por lo cual pensaban que no debía circunscribirse al registro fiel la realidad. Así, mientras unos, los realistas, pensaban que el fotógrafo debía reproducir de manera exacta y precisa los objetos frente a la lente⁷, los otros fueron partidarios de ejercer la libertad para interrelacionar un conjunto de elementos de acuerdo con su propia visión⁸. Esta polémica alcanzó su cúspide en la segunda mitad del siglo XIX y aunque los dos grupos compartieron la idea de que la fotografía copiaba la naturaleza, disintieron en sus formas de representación, pues los adeptos a la fotografía en cuanto arte le veían posibilidades similares a las de la pintura.

En las primeras décadas del siglo XX, gracias al influjo de la innovación técnica, la fotografía sufre evidentes transformaciones, según lo advierte Walter Benjamin en su trabajo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Se potencializa la visión objetiva junto a la otra postura. Los nuevos realistas modifican su concepto de "realidad" y la conciben como todo lo que se podía ver a través del ojo de la cámara; esta debía reproducir hechos visibles, pero ahora con una enunciación distinta, esto es, se mantuvo la idea original con algunas variantes. Edward Weston, por ejemplo, valoraba la precisión, los detalles, la sutileza de las tonalidades que el medio captaba de la naturaleza, aun así, extrajo de esta composiciones

abstractas; Moholy-Nagy fotografió objetos desde distintos ángulos, realizó combinaciones inusitadas, usó emulsiones infrarrojas, entre muchos otros procedimientos novedosos (Kracauer, 2015). En su libro *Visión en movimiento*⁹, Moholy exterioriza su asombro ante las posibilidades de la fotografía para plasmar las maravillas del mundo exterior y advierte la calidez y el sentimiento ausentes en los realistas de los comienzos, lo cual evidencia su postura sobre las aptitudes de este medio para capturar la realidad visible, aun más vívida con la proyección de elementos sensibles. Moholy, desde su estancia en la Bauhaus, reconoce el impacto de la fotografía en el arte y piensa que no debe someterse a una visión restringida de la naturaleza (Moholy-Nagy en Kracauer, 2015). Todo esto modificó y amplió la visión, al reflejar aspectos inusitados de la realidad; a la vez, transformó la percepción e influyó en el arte al apartarse de los esquemas visuales tradicionales.

Edward Weston, quien atribuye el retraso del desarrollo creativo de la fotografía a que en sus comienzos se concibió como una nueva clase de pintura, opina que cada medio de expresión debe restringirse a sus propiedades para manifestar lo que se desea. Para él, las particularidades de la fotografía se circunscriben a dos factores básicos: por un lado, la instantaneidad de la toma, que no puede ser detenida, cambiada o reconsiderada, en ella los detalles captados por el campo de visión de la lente son inmediatos. Por el otro, concibe que la naturaleza de la imagen implica precisión en la definición, especialmente en los detalles, es, además, ininterrumpida y posee una sutil gradación del blanco al negro (Weston, 2013). Si bien Weston se expresa desde el ángulo de quien opera la cámara y no desde quien analiza el fenómeno, de sus observaciones se extrae que la fotografía replica la realidad visible, al enfatizar en la instantaneidad del registro de los detalles del objeto real con precisión y definición.

La Cámara lúcida, publicado un poco antes de la muerte de su autor "Roland Barthes" en 1980, casi treinta y cinco años después del texto citado de Weston, refiere a la esencia de la fotografía con una

7) En 1839 un cronista del *Star* neoyorkino publicó que las fotografías mostraban minucias que el ojo humano, por sí mismo, jamás habría descubierto (Kracauer, 2015, p. 23).

8) Esta tendencia tuvo su apogeo en el momento en que en Francia se priorizaron los enfoques científicos en armonía con el proceso de industrialización.

9) *Vision in Motion* (1947).

idea similar al afirmar: “toda foto es de algún modo connatural a su referente, lo descubrí ahora [...], como algo nuevo [...], arrebatado por la verdad de la imagen” (2018, p. 90). El autor nombra referente de la fotografía, no a lo “facultativamente real”, a lo que remite una imagen o un signo, sino “a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía” (Barthes, 2018, p. 90), pues otros productos como la pintura pueden aludir a lo real sin que el pintor lo haya visto; estos referentes son a menudo ensueños, imaginaciones o utopías. Barthes dice que una fotografía afirma que “la cosa haya estado allí”, lo cual manifiesta tanto realidad como pasado y, para él, esta es la esencia o noema de la fotografía. La referencia no tiene que ver con su carácter artístico o comunicativo, sino con el orden fundador de este medio. “Esto ha sido” dirige al origen de la imagen, pues en un retrato pintado, aun suponiendo que el referente existió, no se puede demostrar (Barthes, 2018). En este sentido, las fotos de *collage* realizadas por Moholy-Nagy durante su estancia en la Bauhaus, en apariencia no escapan al noema planteado por Barthes, puesto que toda foto demuestra que el objeto retratado existió y este es el referente connatural de su imagen, solo que, en este caso, antes de la foto, ese objeto se construyó y el “esto ha sido” refiere a la existencia real y no a una composición, lo cual contradice algunas de las características del medio de expresión fotográfico de las que hablaremos más adelante.

A las ideas antes expuestas Susan Sontag (2017) agrega algo más, al decir que las fotografías usurpan la realidad, que no son interpretaciones de lo real como pudieran ser las pinturas, sino un vestigio, un registro que emana de los objetos mediante los reflejos de luz que proyecta. Esto último, el registro, denota la presencia de lo real o de su referente, si se emplea el término de Barthes. Sontag añade que el proceso fotográfico es óptico-químico, su génesis mecánica y la literalidad de sus poderes establece una nueva relación entre imagen y realidad. En efecto, las imágenes poseen cualidades de lo real, pero, también es cierto, tal y como

lo dice la autora, que a lo real se le atribuyen cualidades de las imágenes; Sontag afirma, “no se puede poseer la realidad, se puede poseer (y ser poseído) por imágenes” (2017, p. 159), ya que las fotografías ponen al alcance, no la realidad sino las imágenes.

Kracauer adjudica tres aspectos a lo que llama el principio estético básico del medio de expresión fotográfico. El primero consiste en acatar la tendencia realista, lo cual no significa que la fotografía sea una copia fiel de la naturaleza sino una transformación: el paso de una realidad tridimensional a una superficie plana, el reemplazo del colorido de la naturaleza por el blanco, el negro y los grises, su registro objetivo, aun si su propósito no es artístico. El autor agrega que los receptores participan, en mayor o menor medida, en la construcción de sentido, por lo cual piensa que no hay motivo para eludir las posibilidades técnicas o formativas (artísticas) en aras de la objetividad, pues la naturaleza se descubre ante el espectador mediante la elección de motivos, de encuadres, de lentes, de filtros, de emulsiones, etcétera, de acuerdo con la sensibilidad del fotógrafo (Kracauer, 2015); esto es, el carácter realista de la fotografía no excluye el empleo adecuado de los artificios técnicos.

En segundo lugar, la fotografía manifiesta afinidades con la realidad de cuatro maneras: con lo no escenificado y con acontecimientos efímeros no planificados. En los retratos, estos dos aspectos tienen límites imprecisos, ya que un retratista puede solicitar a su modelo una pose para exaltar algún rasgo de su personalidad. Aunque esto ocurra, debe parecer casual si la intención es revelar la naturaleza del modelo. Las fotos de *collages* mencionadas y otras elaboradas para fotografiarse carecen de este atributo, podríamos decir que en esos casos la escena fue planificada, por lo que estos productos no son el resultado ni de lo fortuito ni de lo inesperado. Estos rasgos se encuentran en las fotografías de las multitudes callejeras, las manifestaciones, la vida urbana, los encuentros casuales más propios del medio de expresión fotográfico. Otra propiedad afín a la fotografía es su carácter fragmentario, que equivale

a los vestigios de lo real aludidos por Sontag, pues se trata de captar solo elementos de la realidad y no totalidades. La última característica de afinidad al medio la constituye su representación indeterminada o ambigüedad, misma que genera la gran variedad de interpretaciones que, por supuesto, varían según el caso (Kracauer, 2015).

El tercer grupo de aspectos que determina a este medio de expresión refiere a sus atractivos. Uno de ellos es su valor documental y el otro la belleza. El primero apunta a la cualidad de la fotografía para guardar en la memoria las huellas de acontecimientos ocurridos y transitorios: las vestimentas de épocas pasadas, los rostros de niños irreconocibles ya convertidos en adultos, los eventos de movimientos sociales son ejemplos del género documental. En cuanto a la belleza, dice el autor, se manifiesta si la fotografía se ajusta a las propiedades de su medio de expresión, por lo cual se halla en interrelación con muchos de los rasgos descritos.

Las distintas posturas expuestas enfatizan en que una propiedad fundamental del medio de expresión fotográfico es la reproducción de la realidad visible; reproducir aquí tiene un importante significado: es lo que Sontag nombra poder de literalidad, lo que Kracauer asume como capacidad de registro, lo que Barthes entiende por conatural al referente en *La cámara lúcida*, lo que el mismo autor en “El mensaje fotográfico” entiende por “*analogon* perfecto de lo real” o por mensaje sin código (Barthes, 1986, p. 13). En consecuencia, la característica del medio en cuanto reproductor de la realidad física lo distingue de otros medios de expresión como la pintura, que más que replicar, interpreta. Este rasgo censura el tipo de fotografías que no cumplen con este requisito al alejarse del carácter intrínseco del género, tales como las que se ocupan de exteriorizar las imágenes interiores, la visión propia de quien las realiza y no lo visible, lo físico, la naturaleza del entorno.

De acuerdo con lo expuesto en este apartado, fotografiar la realidad exterior no impide emplear el conjunto de recursos técnicos propios

del medio, tales como la variedad de ángulos de la toma, los encuadres, las lentes de diferentes tipos, los filtros, las emulsiones, pues toda fotografía, por más que pretenda emular la realidad externa, implica una transformación: el paso de un ambiente tridimensional a una superficie plana, una sustitución de coloridos, una reducción de tamaños. Por esto consideramos que muchas de las fotografías de la Bauhaus, no solo las de Walter Peterhans sino también las de Moholy-Nagy, se ciñen a este principio. Este último realizó multitud de tomas de la realidad visible mediante el empleo de técnicas poco comunes que, en ocasiones, obscurecieron su referente, lo cual no invalida sus propiedades fotográficas si tomamos en cuenta que lo ambiguo e indeterminado es otro rasgo de este medio de expresión; esto, siempre y cuando las fotografías no revelen la visión interior del artista. Sin embargo, algunas de las imágenes de Moholy, las realizadas a partir de *collages* con previa composición, se alejan de las propiedades adjudicadas al medio, ya que este favorece la realidad no escenificada y lo efímero. Lo mismo se puede decir respecto a su carácter testimonial; en este caso, el noema “esto ha sido” no responde a las imágenes previamente compuestas, pues no son un testimonio ni un documento de algo realmente ocurrido. No obstante, esto no demerita sus cualidades artísticas ni sus implicaciones en la ampliación de la visión de la realidad. Otras características como el proceso óptico-químico, su génesis mecánica, la instantaneidad del registro, la definición en los detalles son ineludibles para determinar si un producto responde a las propiedades del medio de expresión fotográfico.

Las técnicas fotográficas de Moholy-Nagy

Moholy-Nagy fue parte de dadá y de la Bauhaus, movimientos con ideas muy importantes para el arte moderno en la década de los veinte del siglo pasado, y con un espíritu utópico y revolucionario que compartieron con otras vanguardias: constructivistas, suprematistas, neoplasticistas, surrealistas, futuristas que inspiraron a Walter Benjamin para

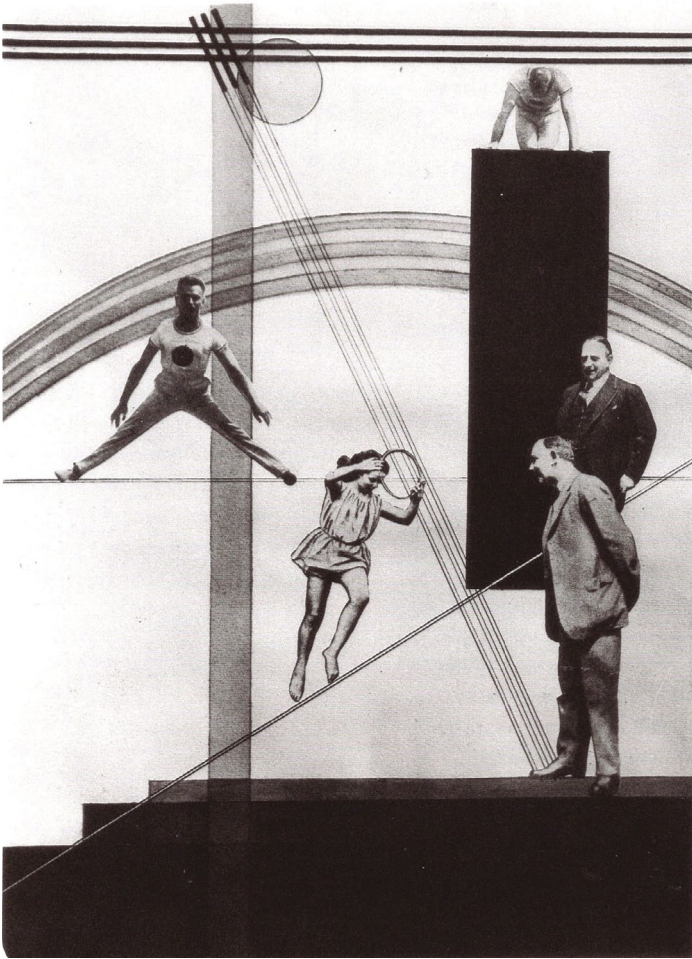


Imagen 1. László Moholy-Nagy, El caballero benévolo, 1924.
© László Moholy-Nagy, VEGAP, A Coruña, 2016.

concebir sus ideas sobre el arte y su reproductibilidad. En este apartado observaremos algunas coincidencias en sus concepciones, pues mientras el filósofo contextualiza y explica el fenómeno de la época, el artista lo expresa en su obra y lo comenta en sus escritos. Moholy fue un personaje polifacético en sus prácticas artísticas, a la vez que pedagogo y escritor, nunca se asumió como fotógrafo; sin embargo, su obra fotográfica desarrollada en la Bauhaus de manera informal (no formó parte de los cursos oficiales) fue muy relevante en el desarrollo del arte y el diseño. Además de la fotografía, Mo-

holy practicó la escultura, la arquitectura, el diseño gráfico, la pintura, el cine, la escenografía (imagen 1).

En Hungría, su país natal, Moholy recibió influencia del constructivista Lajos Kassák, pero los problemas políticos lo incitaron a salir de ahí en búsqueda de un ambiente más favorable para su desarrollo como artista; se va a Berlín y en 1920 monta un estudio donde se reúnen artistas como Raoul Hausmann, Hannah Höch, Hans Richter, Werner Gräff, El Lissitzky. En un temprano *collage* de esas fechas ya es notoria la influencia dadaísta y constructivista: combina formas maquinistas e industriales (Naef *et al.*, 1995c). Su primera exhibición la presenta en 1922 en Berlín, con pinturas abstractas y estructuras de metal; en el mismo año se exhibe la primera exposición constructivista en esa ciudad, Moholy la visita y ve por primera vez la obra de El Lissitzky, también participa en el Congreso Dada-Constructivista en Weimar y en el Congreso de Artistas Progresistas en Düsseldorf. A partir de su exposición en Berlín, Moholy logra reconocimientos; Walter Gropius se fija en su obra, se interesa en su estilo constructivista y en 1923 lo llama para dirigir el taller de metales y sustituir a Johannes Itten en el curso preliminar de la Bauhaus; tomó el puesto y permaneció en esta escuela hasta 1928.

A Moholy no le interesaba el expresionismo que practicaban Itten y otros miembros de la Bauhaus; estaba en contra del arte del pasado, pues no le encontraba sentido en tiempos en los que circulaban ideas vanguardistas; más bien tenía afinidad por la técnica, principalmente fotográfica, y pensaba que el uso de la máquina era positivo para incentivar prácticas artísticas inéditas (imagen 2). En su libro *Pintura, fotografía, cine*¹⁰, Moholy hace una apología de la fotografía y del cine, manifestaciones artísticas que se valen de nuevas técnicas y superan al arte tradicional, del que se expresó de la siguiente manera: “los métodos de representación pictórica que respiran solo el aire de los tiempos pasados y de las ideologías del pasado deben desaparecer; su lugar será tomado por **modos de**

10) *Malerei, Photographie, Film* (1925).

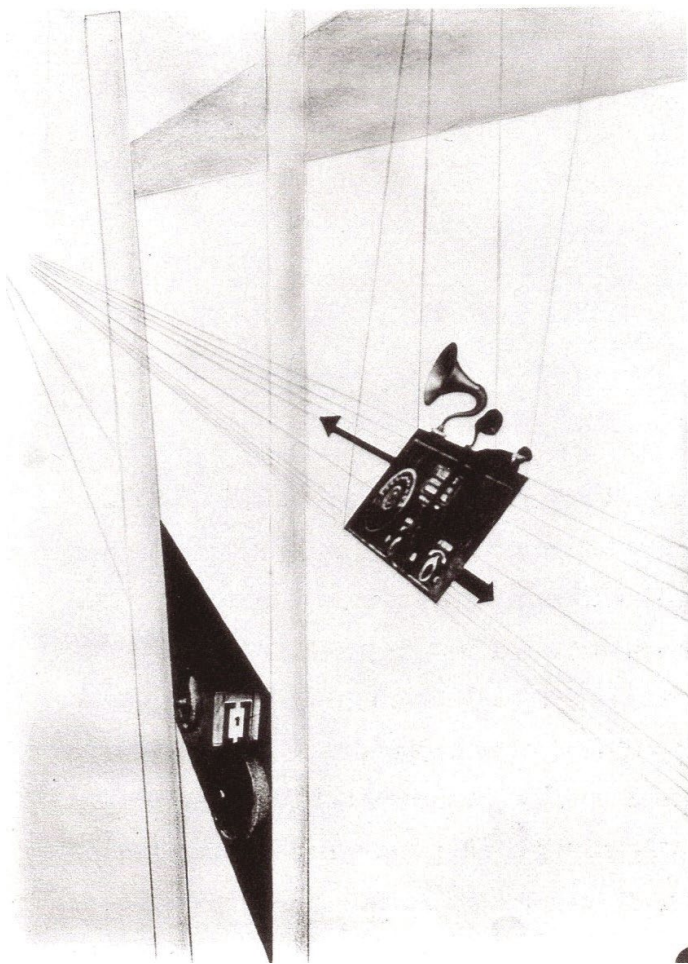


Imagen 2. Moholy-Nagy. *Bocina. Escena teatral*, fotomontaje, (1924). El entusiasmo de Moholy por la máquina se muestra en este fotomontaje en el que destaca el potencial creativo del fonógrafo sobre cualquier instrumento (Naef, 1995b: 19).

reproducción mecánica y sus impredecibles posibilidades de expansión” (Moholy, 2019, p. 11)¹¹.

Moholy vislumbró las posibilidades de la cámara, sobre todo por su capacidad para hacer visibles cosas imperceptibles para el ojo humano, así escribió: “la cámara fotográfica puede mejorar o incluso suplir nuestro instrumento óptico, el ojo” (2019, p. 22). Al reproducir la imagen óptica pura, la cámara muestra las distorsiones, las reducciones, las deformaciones tal y como son, mientras que el proceso perceptivo, que comienza con la vista,

11) Subrayado en el original.

crea una **“imagen conceptual”**¹² que corrige todo esto. Para Moholy, desde el advenimiento de la fotografía **“Podemos ciertamente decir que vemos el mundo con ojos completamente diferentes, a lo que las llamadas ‘fallas’ fotográficas también han contribuido”** (2019, p. 22)¹³.

László Moholy y Lucia Schulz¹⁴ trabajaron juntos en el uso de la cámara fotográfica para experimentar con la luz y encontrar nuevas formas y posibilidades para la gráfica. La influencia del constructivismo soviético es notoria en su producción no solo por la abstracción, también por los puntos de vista oblicuos y el uso de las redes, las líneas diagonales y el énfasis en la estructura más que en el contenido de la composición (imagen 3).

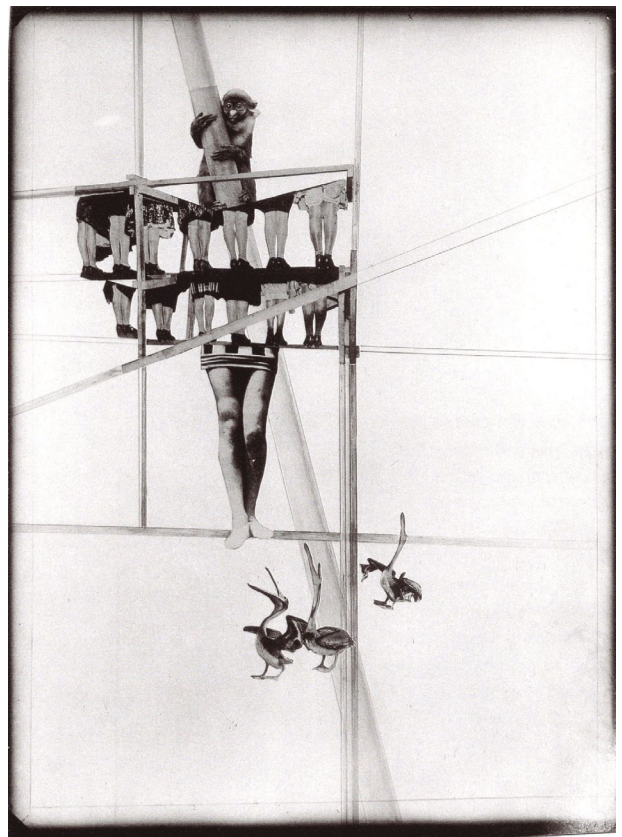


Imagen 3. Moholy-Nagy. *La estructura del mundo*, fotomontaje, 1925. En esta imagen Moholy deja atrás los principios dadaístas y se decanta claramente por el constructivismo; la estructura es fundamental en la composición (Naef, 1995b: 33).

12) Subrayado en el original.

13) Subrayado en el original.

14) Contrajeron matrimonio en 1921.

Moholy desarrolló su trabajo fotográfico en tres modalidades: 1) fotografías sin cámara o fotogramas, 2) fotografías con cámara y 3) fotomontajes o *photoplastiks*, fotografías de combinaciones de fotos existentes (Ware, 1995, p. 5-6). Además, utilizó la cámara cinematográfica y rodó películas experimentales; consideró que el proceso fotográfico tenía su mejor realización en el cine, pues la luz aparece en movimiento (Moholy, 2019).

La fotografía se incorporó a los planes de estudio de la Bauhaus en 1929, en su sede de Dessau, no obstante, se había practicado antes de manera informal. El primero en hacerlo fue Moholy-Nagy, pero no con la cámara sino mediante fotogramas, técnica ya utilizada por algunos artistas como May Ray y Christian Shad: la impresión de la proyección de la luz sobre el papel fotográfico, colocando los objetos frente al papel y la luz proyectada sobre ellos. Moholy experimentaba constantemente y los fotogramas fueron un medio ideal para sus ensayos de efectos lumínicos, que comenzó antes de entrar a la Bauhaus, por 1921, cuando también probaba con la pintura sobre materiales translúcidos (imagen 4) (Naef *et al.*, 1995). Consideró que la luz era el elemento más importante en el arte y el diseño

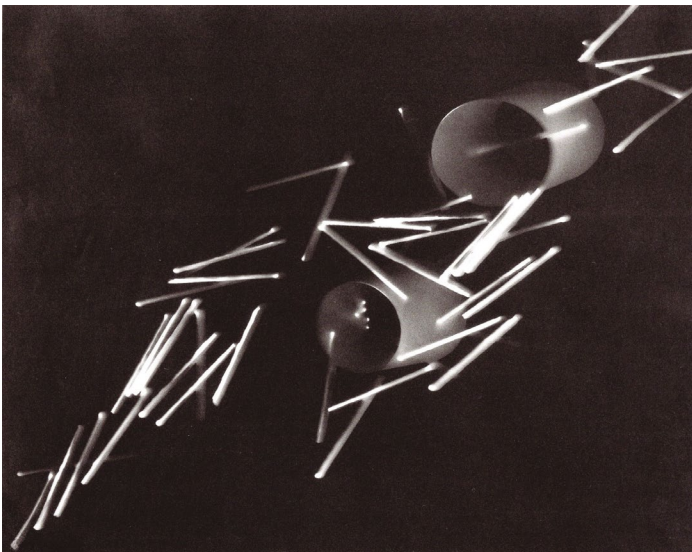


Imagen 4. Moholy-Nagy. *Sin título*, fotograma, circa 1924. En contra del arte tradicional, Moholy utilizó los fotogramas para crear composiciones abstractas con objetos de la vida cotidiana: con dos anillos de metal para servilletas y cerillos de madera logra una imagen dinámica (Naef, 1995b: 13).



Imagen 5. Moholy-Nagy. *Muñecas*, fotografía, (1926-27). Moholy utilizó la fotografía como medio para pintar con luces y sombras. Este ejemplo, con estilo constructivista, fue tomado desde un punto de vista superior; tiene una composición diagonal que utiliza las sombras como elementos formales y destaca la estructura, las diferentes texturas, la malla (Naef, 1995b: 49).

y lo tomó como materia principal de investigación; utilizó la fotografía como medio para pintar con luz (imagen 5) (Moholy, 2008). Sus fotogramas fueron un principio para liberar a la fotografía de su papel de registro del mundo natural y explotar su potencial para crear imágenes abstractas.

La relación con los dadaístas berlineses, principalmente con Raoul Hausmann, incitó a Moholy a realizar fotomontajes o *photoplastiks*. Los dadaístas despreciaban el arte tradicional, por lo que no

pintaban ni hacían dibujos sino composiciones con material preexistente, como fotografías de periódicos y revistas de moda que representaban la vida urbana y moderna. Moholy utilizó en sus *photoplastiks* imágenes de diversas fuentes, las combinaba en una composición, en un *collage* que enriquecía con dibujo y pintura: finalmente lo fotografiaba para obtener el resultado final. Como ejemplo tenemos la imagen 6, sobre un paisaje industrial en el que destaca el ferrocarril que pasa bajo el puente: se representa una escena de despedida típica del cine de la época, acompañada por imágenes de perros que rompen con los convencionalismos (Naef, 1995b).

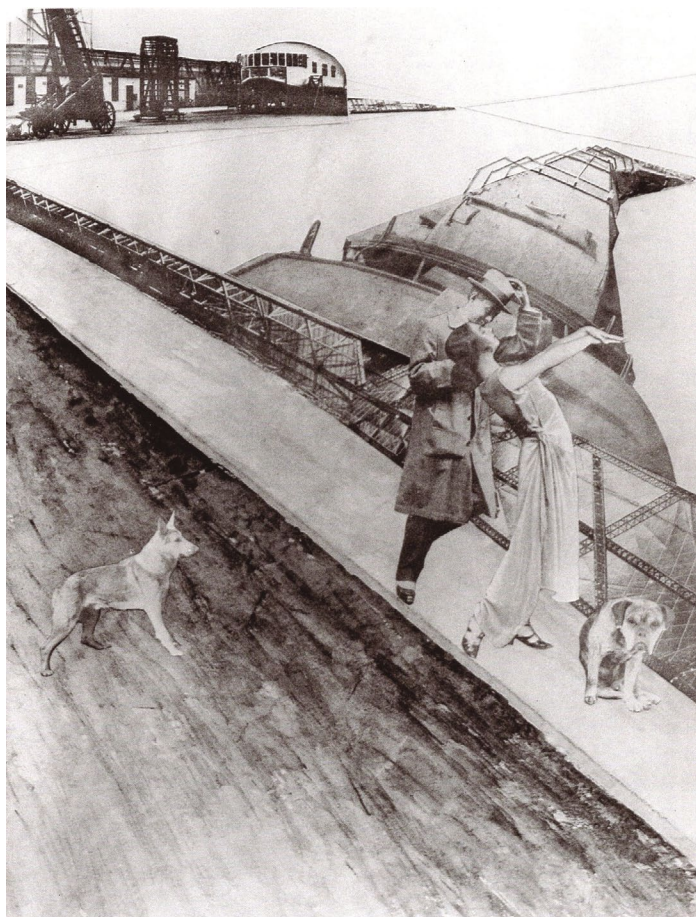


Imagen 6. Moholy-Nagy. *La despedida*, fotomontaje, (1924). Es un ejemplo del trabajo interdisciplinario de Moholy. Apareció en 1925 en el libro *Die Bühne im Bauhaus (El teatro en la Bauhaus)*, escrito por László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer y Farkas Molnár. En el concepto teatral de Moholy, el actor tiene el mismo peso que otros elementos, como la luz, el espacio, el sonido, el movimiento: puede ser reemplazado por muñecos o figuras mecánicas (Naef, 1995b: 15).

A excepción de Christian Shad, los artistas que hacían fotogramas los reprodujeron muchas veces al igual que Moholy, quien los expuso para divulgar sus ideas; su espíritu vanguardista lo llevó a menospreciar la obra original y dejó de firmar sus cuadros. Más tarde, en su libro *Visión en movimiento* explica las cualidades de la técnica fotográfica y muestra su superioridad sobre la pintura tradicional con pretensiones de genialidad del artista individual (Moholy, 2008); lo mismo se observa con su producción de *photoplastiks*, de la cual guardó infinidad de copias¹⁵ deshaciéndose de los originales debido a su rechazo por la obra única y su interés por todas las posibilidades de reproducción mecánica de la imagen (Naef *et al.*, 1995c). Su desprecio por la autoría le causó problemas: el interés por difundir ideas y teorías estuvo por encima del reconocimiento de las fuentes, por lo que fue acusado de plagio por los artistas rusos. Como muestra existe una carta que El Lissitzky escribió a su esposa, en 1925, en la que describe el robo de material por parte de Moholy (Ware, 1995).

Al igual que Benjamin, Moholy admiraba la tecnología como medio para el progreso humano; de ahí su gusto por la máquina fotográfica y las técnicas novedosas, como los fotogramas, su interés en los métodos de reproducción de la imagen y su desprecio de la obra original tiene que ver con todo esto. En sus escritos expresó estas ideas, pero no las elaboró a modo de un entramado conceptual que explicara la incidencia de la técnica y la reproducción en el desarrollo del arte, ni en la sustitución del valor de culto y la religiosidad artística por la práctica política, como lo hizo el filósofo. Si bien la obra de Moholy tiene sentido social, se mantuvo alejado de la política¹⁶.

15 En las colecciones actuales quedan muy pocos de ellos. Weston Naef, curador de fotografía en el Museo J. Paul Getty, dice que la colección del museo tiene cien obras de Moholy-Nagy, de ellas solo una es original. Expresa que lo mismo sucede en otras colecciones (Naef *et al.*, 1995c).

16 Para Nathan Lerner –un colaborador de Moholy en Chicago– las experiencias que el artista tuvo en Hungría y Alemania lo hicieron un hombre cauteloso: nunca expresaba sus puntos de vista políticos. Lerner se enteró de que Moholy era judío muchos años después de su muerte (Naef *et al.*, 1995c).

El taller de fotografía de Walter Peterhans

La segunda tendencia importante en la fotografía de la Bauhaus se consolidó en 1929 con la incorporación de Walter Peterhans (1897-1960) al taller de publicidad dirigido por Joost Schmidt¹⁷, aun cuando, más tarde, el fotógrafo asumió la responsabilidad total del curso. El ingreso de Peterhans se produjo durante la gestión de Hannes Meyer, segundo director de la Bauhaus, quien ocupó el cargo en 1927. Como se dijo, la fotografía siguió los pasos de las vanguardias artísticas, principalmente de Rusia, Francia e Italia, junto con sus nociones sociales, ahora potenciadas con la ideología izquierdista de su nuevo director. Tanto este como Moholy, quien en ese momento permanecía en la Bauhaus, procedían de un constructivismo poco ortodoxo; sin embargo, la prioridad de Meyer era hacer realidad su proyecto social en combinación con el arte de manera redituable y práctica, mientras que el segundo tenía en mente un ideal artístico, motivo por el que en su obra primaba la composición en detrimento de la descripción. La arquitectura se consideraba un arte mayor y a su alrededor gravitaban las artes plásticas, como la pintura, la escultura y la fotografía; esta, en muchos casos, adquirió un valor documental, aunque también se usó para buscar novedosos procedimientos.

Para consolidar su proyecto, Meyer incorporó a Peterhans a la Bauhaus ya en Dessau, a partir de lo cual se inaugura (en 1929) el primer curso oficial de la disciplina. El fotógrafo, después de su servicio militar y un período como prisionero de guerra, estudió en la Escuela Técnica de Múnich en 1921, se preparó en matemáticas, filosofía e historia del arte en la Universidad de Gotinga. Su aprendizaje fotográfico inició en la escuela estatal Printing and Graphic Art (Academia de Artes Visuales de Leipzig) de 1925 a 1926. Al concluir obtuvo una maestría como fotógrafo en

Weimar (Centisani, 2013)¹⁸. Peterhans continuó en la Bauhaus hasta su disolución en 1933 en Berlín.

Con su bagaje de conocimientos técnicos, Peterhans estableció la dinámica de las clases entre la concepción artesanal y la nueva estética de la objetividad fotográfica¹⁹, aunque sus principios se opusieron a los de Moholy-Nagy. En los cursos se utilizaban Leicas y otras cámaras de pequeño formato, con las que se realizaban múltiples experimentos.



Imagen 7. Walter Peterhans. *Sin título (Copas III)*, fotografía, 1929. El fotógrafo logra interesantes efectos de luces y sombras con la transparencia del vidrio y las formas de los objetos de vidrio (Ware. 2000: 530).

17) Smith comenzó a dirigir el taller de publicidad en 1928, un año después de que su antiguo director, Herbert Bayer, renunciara. Anteriormente era el taller de impresión (Droste, 1990).

18) En 1926 se trasladó a Berlín, donde un año más tarde se instaló como fotógrafo independiente.

19) Introducida por Moholy con los principios de objetividad artística que retomó del constructivismo y el neoplasticismo.

Aún en este periodo se advertía la influencia de Moholy: la espontaneidad, el énfasis en el contraste de tonos claros y oscuros, la exposición múltiple y las perspectivas inusuales con entusiasmo experimental, aspectos contrapuestos a los de Peterhans, quien se inclinó por representar de manera más fiel el mundo de los objetos y sus tonalidades.

El fotógrafo valoraba la mirada profunda, la precisión y la pulcritud técnica de la ejecución artesanal, con la intención de reproducir las cosas con las sutilezas de la exactitud, de los aspectos prácticos por encima de lo subjetivo y la potenciación de la creatividad artística, de modo tal que la fotografía fuera un instrumento para el diseño gráfico en las tareas productivas (imagen 7) (Ware, 2000)²⁰. Estos aspectos influyeron en el taller de publicidad, aun cuando la Bauhaus no recurrió a la mercadotecnia e intentaba producir objetos funcionales (Kühn, 2000).

Además de buen fotógrafo, Peterhans fue un buen profesor. Su influencia fue notable en estudiantes como Eugen Batz, Irene Blühova, Roman Clemens, Gertud Arndt, Irene Hoffmann, Fritz Kuhr, Hannes Schmidt, Johannes Auerbach y Ellen Auerbach, entre otros (imágenes 8-10). Esta última exploró la esencia que había detrás de las personas con un estilo sensible, romántico y femenino. Ellen, en 1929 y en el curso de Peterhans, conoció a Grete Stern (1904-1990), con quien formó un estudio fotográfico publicitario; ambas crearon fotografías de mujeres liberadas con perspectivas novedosas que rompieron el modelo cultural de la época (imagen 11). Con la llegada del nazismo Ellen emigró a Nueva York y Grete hacia Buenos Aires, lugar donde esta última se convirtió en una de las fotógrafas más influyentes de Argentina. Gracias a la influencia de la Bauhaus, Ellen en su vida posterior realizó fotografías artísticas de la naturaleza, de los habitantes y de mujeres libres en la isla Spruce Head Maine, Estados Unidos (Centisani, 2013).



Imagen 8. Estudiantes del curso de Peterhans: Gertud Arndt, Irene Hoffmann, Fritz Kuhr, Hannes Schmidt y otros. *Trabajos de un acordeón*, fotografías, hacia 1929 (Ware, 2000: 522).

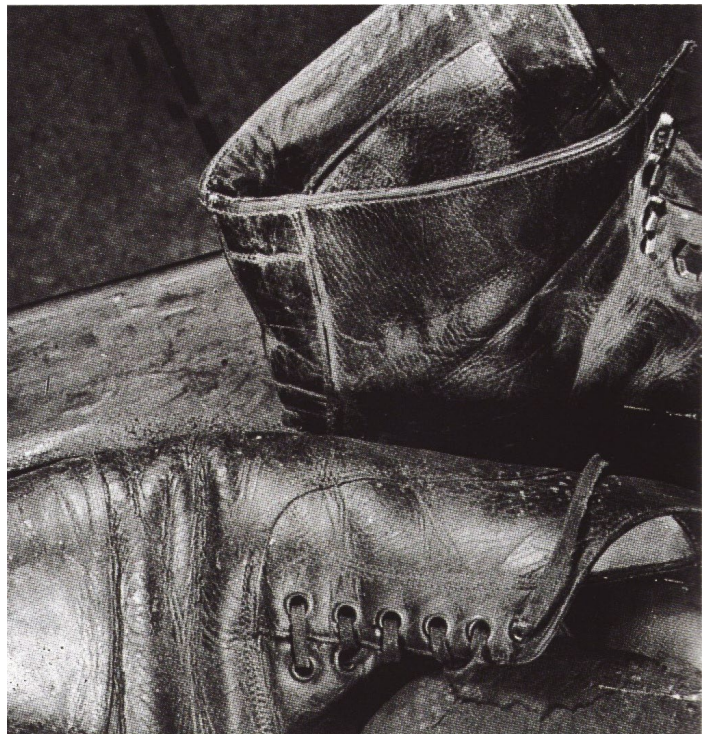


Imagen 9. Estudiantes del curso de Peterhans: Gertud Arndt, Irene Hoffmann, Fritz Kuhr, Hannes Schmidt y otros. *Trabajos de un acordeón*, fotografías, hacia 1929 (Ware, 2000: 522).

20) Hannes Meyer impulsó la productividad del taller mediante encargos de material publicitario y exposiciones (Brüning, 2000 y Droste, 1990).



Imagen 10. Estudiantes del curso de Peterhans: Gertud Arndt, Irene Hoffmann, Fritz Kuhr, Hannes Schmidt y otros. *Trabajos de un acordeón*, fotografías, hacia 1929 (Ware, 2000: 522).

El tercer director de la Bauhaus, Ludwig Mies van der Rohe, quien en 1930 sustituyó a Hannes Mayer, reconoció la labor docente de Peterhans: la disciplina, el rigor de sus clases, las bases de matemáticas y de filosofía, con el fin de propiciar un acercamiento racional al medio. Los temas de sus conferencias versaron sobre esas disciplinas, como las reacciones químicas aplicadas a la fotografía. La composición, para el fotógrafo, debía estudiarse a detalle; el análisis, la preparación y el talento debían anteponerse al momento fundamental de la toma. Pensaba que las prácticas realizadas fuera de estos requisitos carecían de método, de ahí que incentivara a los estudiantes a realizar fotografías planeadas con gran cantidad de tonalidades grises en lugar de los altos contrastes tan apreciados en la escuela, cuyo afán era más experimental. El uso de materiales adecuados como negativos de buena calidad, el exhaustivo cuidado en el revelado, la iluminación correcta debían considerarse indispensables para alcanzar la calidad deseada. En sus prácticas también recurrió a filtros, a la repetición de las



Imagen 11. Grete Stern. Retrato de Ellen Auerbach, fotografía, hacia 1930. Stern aprendió de Peterhans el retrato de modelos: en este caso, la capta en estado de relajación; con poca profundidad de campo logra altos contrastes (Ware, 2000: 521).

tomas con modificaciones en el foco y a la intensidad de la luz. Todo esto bajo controles anotados que permitieran advertir los errores y establecer comparaciones (Droste, 1990 y Ware, 2000); entre otros ejercicios, los estudiantes llevaron a cabo registros de los efectos de la densidad de las partículas de plata de las emulsiones. La enseñanza de Peterhans incluyó los distintos métodos en consonancia con los propósitos del trabajo a realizar, por lo que la ampliación o la reducción de las imágenes debía ajustarse a los espacios de los impresos, ya que no era partidario de fomentar una despreocupada expresión individual o un acercamiento desordenado en la fotografía publicitaria o de prensa.

Su finalidad fue formar profesionales con una visión de la fotografía objetiva desde su propia perspectiva.

La obra fotográfica de Peterhans se caracterizó por la belleza, por su insistencia en el registro de naturalezas muertas mediante el empleo de placas de gelatinas de plata, a fin de conseguir la precisión en el detalle, la gama de delicadas tonalidades grises que combinó con un acentuado uso geométrico, con ángulos en picada y contrapicada. Esto contribuyó con la belleza de sus composiciones, sin duda, perfectamente planeadas. Muchas de ellas se observan difuminadas e indefinidas, con texturas variadas y marcadas simetrías, en consonancia con la Nueva Objetividad.

La obra de Peterhans incidió en fotógrafos importantes de la segunda postguerra, tales como Otto Steinert, quien presentó numerosos paralelismos con Peterhans, aunque también con Moholy-Nagy; en este último caso, principalmente en sus fotogramas (Herrmann, 2000). Steinert realizó naturalezas muertas semejantes a las de Peterhans, sobrias composiciones ordenadas en torno a un eje central, es decir empleó también los recursos geométricos. El apego a la realidad vital de Moholy-Nagy, en Steinert solo se manifestó en apariencia; de igual manera, este último no se propuso ampliar de forma productiva la capacidad de percepción de Moholy. La gran actividad experimental fotográfica de este y el trabajo más austero de Peterhans, durante su estancia en la Bauhaus, sentaron las bases para el desarrollo de la fotografía artística posterior a la Segunda Guerra Mundial.

A pesar de no estar incluida en los planes de estudio de la Bauhaus, la fotografía se desarrolló gracias al impulso de László Moholy-Nagy: artista polifacético que constantemente experimentaba con nuevas técnicas; encarnó al profesor modelo: artista, escritor y diseñador integral, con ideas vanguardistas y siempre con nuevas propuestas. Al igual que Walter Benjamin, confió en que la tecnología y la máquina beneficiarían a la humanidad; también pensó que la reproducción de obras en

serie alteraba la concepción y percepción del arte; le quitaba al artista su pretendida superioridad en favor de un arte más democrático, por esto no le dio importancia a la autoría ni a la pieza única.

El espíritu vanguardista de los años veinte fue muy bien recibido y fomentado en la Bauhaus, sus fundadores pertenecieron a grupos revolucionarios con ideas utópicas para transformar la sociedad por medio del diseño. El constructivismo soviético y el neoplasticismo holandés influyeron en la escuela; fomentaron la concepción utilitaria del diseño como medio para resolver las necesidades de la sociedad destruida por la guerra. Moholy fue importante promotor de las ideas vanguardistas; sus nociones y prácticas contribuyeron a revolucionar la concepción del arte y del diseño, en especial de la fotografía; la utilizó para experimentar con la luz de múltiples formas: de los fotogramas a los fotomontajes. En sus fotos logra efectos novedosos con base en la estructura de la composición, las líneas diagonales, las retículas, los puntos de vista oblicuos, los motivos poco convencionales.

Más apegado a las propiedades del medio de expresión fotográfico fue el trabajo metódico de Walter Peterhans; realizaba su obra con gran precisión y cuidado artesanal, captaba la realidad en sus mínimos detalles con excelente calidad artística. Tuvo preferencia por las naturalezas muertas; sus fotos muestran las continuas gamas de tonalidades propias del medio, según la concepción de Edward Weston. Todo esto fue muy positivo para el desarrollo de la fotografía en la Bauhaus y en los cursos formales se vinculó con el taller de gráfica comercial.

La conjunción del arte moderno con el diseño y la reproductibilidad mecánica cristalizó en obras novedosas, diferentes a la pintura figurativa y el arte tradicional. Los escritos de las vanguardias y de Moholy constantemente refieren a las virtudes de la máquina y la superación del arte del pasado; sin embargo, no estructuran estas ideas en una perspectiva histórica que explique los cambios de fondo que se dieron en la producción y recepción del arte a partir del uso de técnicas

de reproducción masiva de la imagen, como lo hizo Walter Benjamin, quien desde la filosofía, la historia y la antropología explica el valor de culto que las obras artísticas tuvieron desde los orígenes de la civilización y cómo fue sustituido por el valor de exhibición con la fotografía y el cine.

Referencias

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [Urtext]. Itaca.
- Barthes, R. (2018). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós.
- Barthes, R. (1986). El mensaje fotográfico. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós.
- Brüning, U. (2000). La imprenta y el taller de publicidad. En Feierabend (ed.). Fiedler, J. y P. Bauhaus. Könemann.
- Centisani, G. (2013). La Bauhaus abre sus puertas a la fotografía. En *Ensayos sobre la imagen*. Edición XII, Núm. 54. Buenos Aires, Facultad de Diseño y Comunicación.
- Chartier, R. (1995). *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la revolución francesa*. Gedisa.
- De Micheli, M. (1971). Gropius y 'sus' artistas. En Collotti, E. y otros. *Bauhaus*. Comunicación.
- Droste, M. (1990). *Bauhaus. 1919-1933*. Benedikt Taschen.
- Gombrich, E. (2001). Imágenes simbólicas, tomo II de *Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Debate.
- Gropius, W. (1919). Programa de la Bauhaus estatal de Weimar. En González, A. y otros (2009). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Itsmo.
- Herrmann, U. (2000). Walter Peterhans o la búsqueda de la fotografía subjetiva. En Fiedler, J. y P. Fiell (Coomps.). *Bauhaus*. Könemann.
- Kracauer, S. (2015). Fotografía. En *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Paidós.
- Kurnitzky, H. (2013). *Museos en la sociedad del olvido*. CONACULTA.
- Kühn, F. (2000). De la belleza sin emociones al agotamiento del racionalismo: la propaganda de anteayer, los anuncios de ayer, la publicidad de hoy y la comunicación de mañana. En Fiedler, J. y P. Feierabend (ed.). *Bauhaus*. Könemann.
- Moholy-Nagy, L. (2008). *La nueva visión y reseña de un artista*. Infinito.
- Moholy-Nagy, L. (2019). *Painting, Photography, Film. Bauhausbücher 8*. Lars Müller Publishers.
- Naef, W. (ed.). (1995a). Chronology. En *In focus. László Moholy-Nagy: Photographs From the J. Paul Getty Museum*. J. Paul Getty Museum.
- Naef, W. (ed.). (1995b). Plates. En *In focus. László Moholy-Nagy: Photographs From the J. Paul Getty Museum*. J. Paul Getty Museum.
- Naef, W. y otros (1995c). The Vision of László Moholy-Nagy. En Naef, Weston (ed.). *In focus. László Moholy-Nagy: Photographs From the J. Paul Getty Museum*. J. Paul Getty Museum.
- Sontag, S. (2017). El mundo de la imagen. En *Sobre la fotografía*. Gandhi.
- Ware, K. (1995). Introduction. En Naef, Weston (ed.). *In focus. László Moholy-Nagy: Photographs From the J. Paul Getty Museum*. J. Paul Getty Museum.
- Ware, K. (2000). La fotografía en la Bauhaus. En Fiedler, J. y P. Feierabend (ed.). *Bauhaus*. Könemann.
- Weston, E. (2013). Viendo fotográficamente (1943). En Fontcuberta, J. (ed.). *Estética fotográfica*. Gustavo Gili.

*Araceli Soní Soto

Es doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana, maestra en Letras Iberoamericanas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesora en la licenciatura de Comunicación social y en la maestría y el doctorado en el área, Estética, Cultura y Semiótica del Diseño en la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México. Participa en el proyecto colectivo de investigación "Intertextualidad entre el arte y el diseño de la comunicación gráfica" con el subproyecto "Paratextos gráficos del cine y la literatura"; realiza el proyecto individual "La ambigüedad y el suspenso en la narrativa de ficción". Publicó el libro *Trilce a la luz de la hermenéutica simbólica. Propuesta metodológica para el estudio poético* (2013), varios artículos, sobre la relación arte y diseño, sobre literatura y sobre hermenéutica.

**Darío González Gutiérrez

Es doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, profesor investigador de la División de Ciencias y Artes para el Diseño y del Doctorado en Ciencias Sociales. Es jefe del Área de investigación Heurística y Hermenéutica del Arte. Tiene publicaciones y presentaciones en eventos académicos sobre arte, diseño y ciencias sociales. Coordinó el proyecto de investigación colectivo *La experiencia humana en el arte de los siglos XX y XXI*. Actualmente coordina el proyecto Intertextualidad entre el arte y el diseño de la comunicación gráfica. Su trabajo se puede consultar en la página <http://dariogonzalez.site>.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.