

100 años



Weimar



La Bauhaus y la búsqueda del arte monumental

Mauricio César Ramírez Sánchez*

“Lo que cuenta es la naturaleza de la nuez y no el nombre de la cáscara”

-Kandinsky, septiembre de 1922.

Al cumplirse el centenario del establecimiento de la Bauhaus en la ciudad de Weimar, Alemania, en 1919, es indiscutible pensar en los aportes que esta escuela dejó en el ámbito educativo y artístico. Destacable resulta que a través de la Bauhaus se busque abatir la barrera que se había establecido entre el artista y el artesano. Con ello, se intenta crear a un hombre nuevo a través del establecimiento de un nuevo camino dentro del arte.

La nueva propuesta establecida por la Bauhaus atrajo a la intelectualidad del momento y, puede decirse, sigue siendo un foco de atracción. Ello se pone de manifiesto a través de la infinidad de publicaciones que le han prestado atención y que, seguramente, le seguirán prestando en los años venideros. Parte importante de esas publicaciones son motivadas por el reconocimiento que se ha dado a la institución como el parteaguas a partir del cual se originaron las bases del diseño contemporáneo. Lo que ha llevado a decir:

La Bauhaus se ha convertido en el capítulo inicial de la narración del diseño del siglo XX. Es el aspecto más ampliamente conocido, debatido, publicado, imitado, recopilado, expuesto y catequizado del diseño gráfico, industrial y arquitectónico moderno. Su estatus de momento fundacional del diseño se ha fortalecido con la adopción de sus métodos e ideales en escuelas de todo el mundo. La Bauhaus ha cobrado proporciones míticas como momento originario de la vanguardia, un momento durante el cual se desenterró una gramática básica de lo visual de los escombros de las formas historicistas y tradicionales (Miller, 2019, p. 4).

Resulta innegable la importancia que tiene la Bauhaus dentro del diseño, pero también resulta importante como movimiento que deja su huella en el arte, lo que ha llevado a que se le incluya dentro de las vanguardias que se generaron en la primera mitad del siglo XX. Cabe recordar que el sentido que van a tener dichos movimientos artísticos va a ser la inconformidad en contra de la academia, pues se le consideraba anquilosada y poco propositiva, ante las nuevas inquietudes que se estaban generando.

En este sentido, la Bauhaus también puede entenderse como producto de esa búsqueda de cambios a la que los jóvenes aspiraban en una Alemania que salía de un conflicto armado, que había dejado un fuerte descontento social. De esa manera, la Bauhaus aparece como la oportunidad de emprender un nuevo camino dentro del arte.

Desde su origen, la Bauhaus va a establecer que los estudiantes después de un proceso formativo se incorporen a la enseñanza de la arquitectura, lo que en cierta manera se veía como la culminación de la escuela. Cabe señalar que la exigencia no era menor, prueba de ello es el propio curso preliminar, pues después de seis meses de intenso trabajo, que posteriormente se extiende a un año, se obtenía la admisión definitiva.

La manera en que se articulaba la formación de los alumnos era dentro del sistema de aprendizaje de secuencia progresiva. Pues, después del curso preliminar, los estudiantes pasaban a los talleres de cerámica, metalurgia, teatro, fotografía, pintura mural, etcétera, y solo después de esta etapa se pasaba al aprendizaje arquitectónico. A pesar de lo riguroso del trabajo, destaca la libertad que se concedió a los alumnos en la realización de cada uno de esos proyectos. Dentro de esa formación resalta el trabajo colaborativo en los talleres, que se complementa con la convivencia fuera de las aulas.

Para el desarrollo de las diversas actividades de la escuela se contó con un primer grupo de profesores en los que se encontraban: Gerhard Marcks, Lyonel Feininger, Johannes Itten, Georg Mueche, Oskar Schlemmer, Paul Klee, Lothar Schreyer, Wassily Kandinsky y László Moholy-Nagy; de ellos solo Gerhard Marcks era escultor, el resto eran reconocidos como pintores. También llama la atención que dentro de este grupo de profesores no se incluyera a arquitectos, con lo que resulta cuestionable el propósito que pretendía alcanzar la Bauhaus.

En la historiografía que se ha ido construyendo alrededor de la Bauhaus resalta la escasa atención prestada al taller de pintura mural. Lo que en gran medida puede deberse “al hecho de que la mayoría de las obras en interiores de la Bauhaus se han perdido, la sección de pintura mural de la escuela ha sido objeto de muy poca atención, si la comparamos con los demás departamentos” (Thümmler, 2013). En algunas ocasiones las fuentes se limitan a señalar a los encargados de dirigir dicho taller o bien a suprimirlo por completo, siendo que a través de este se complementaron tareas de otros

talleres o que incluso a través de la propuesta del papel pintado que se generó en dicho taller se obtuvieron recursos para la escuela.

El conocimiento de la Bauhaus puede decirse que ha tenido un alcance mundial y México no ha sido la excepción, pues no solo se ve como influencia en las escuelas de diseño sino también como elemento histórico de estudio. Por lo mismo llama la atención que no se haya puesto atención en el papel que jugó el muralismo dentro de esta escuela.

La importancia del hecho radica en que casi a la par se genera el movimiento muralista mexicano, que como figuras principales tuvo a José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Cabe señalar, incluso, que en el caso de México puede considerarse al muralismo como la vanguardia que puso el arte mexicano en el ámbito internacional. De hecho, este es conocido fuera del país y sigue atrayendo a extranjeros tanto para estudiarlo como para practicarlo. Por lo mismo, resulta impensable que no se conociera en la Bauhaus, siendo que México va a ser elemento de influencia en diferentes momentos en los movimientos de vanguardia, incluyendo a la Bauhaus.

En el terreno del muralismo pueden establecerse dos etapas en la que su concepción y la manera de desarrollarlo va a cambiar. La primera, de duración breve, va a estar vinculada al aspecto figurativo. La segunda, que perdura durante el resto del tiempo que el taller se encuentra en funcionamiento dentro de la Bauhaus, va a centrar su atención en el aspecto compositivo de los colores.

El taller de muralismo y su carácter figurativo

Esta primera etapa puede vincularse al momento en que Oskar Schlemmer dirigió dicho taller, que será mucho menor respecto a la segunda etapa. Cabe recordar que Schlemmer nació en la ciudad de Stuttgart, Alemania, en la que compaginó sus estudios en la Academia de Bellas Artes de la ciudad con su trabajo en talleres de incrustaciones y marquetería. De esta manera, su formación puede equipa-

rarse a los principios que se busca establecer en la Bauhaus, por lo que no resulta extraño el éxito que tendrá como profesor dentro de dicha institución, aunque por lo regular siempre se hace hincapié en su paso por el taller de teatro.

Este primer momento puede vincularse al tiempo en que se establece el taller, 1921, y hasta que este pasa a ser dirigido por Wassily Kandinsky, en 1922. Cabría decir que el origen de dicho taller tiene que ver con los nuevos caminos que los jóvenes buscaban en el arte y que en gran medida habían originado las vanguardias. Es decir, un clima de inconformidad hacia lo que representaba la academia, por lo que todas aquellas manifestaciones que resultaban novedosas eran adoptadas por algunos de ellos.

Esa necesidad llevaría a Oskar Schlemmer (1923) a reflexionar en los siguientes términos: “teníamos ante nosotros la estructuración espacial dispuesta por Van de Velde, cuyas paredes, antes revocadas de manera sobria, habían sido deseadas apasionadamente por una generación de jóvenes pintores que esperaban librarse, gracias a ellas, de la improductiva pintura de cuadros”. Es decir, un nuevo camino frente a la insatisfacción que estaba produciendo el arte en ese momento, podría alcanzarse a través de los muros.

Si bien la argumentación de Schlemmer se da con motivo de la participación que tiene en la decoración de las propias instalaciones de la sede de la Bauhaus en 1923, y cuando incluso ya no era director del taller de muralismo, resultan relevantes, pues manifestaron el sentir de los artistas que participaban en el mismo.

Por otro lado, llama la atención la similitud que tiene en ese momento con el desarrollo del movimiento muralista mexicano, pues una de sus argumentaciones será la oposición hacia la academia e incluso el rechazo que se da hacia el cuadro de caballete. Así, conviene recordar que dentro del propio manifiesto que se va a elaborar con motivo de la creación del Sindicato de Pintores Obreros, Técnicos y Escultores (1924), se va a retomar como uno de sus preceptos al señalar:

el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo burgués. Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser utilidad pública.

Aunque la obra de Oskar Schlemmer fue destruida en 1930 por orden de Schiltze-Naumburg, que había sido puesto a cargo de la dirección del Instituto de Bellas Artes, bajo la argumentación de que la escuela era refugio de bolcheviques, se conservan algunos bocetos a través de los cuales podemos darnos una idea de las decoraciones que se llevaron a cabo. Cabe decir que la obra fue concebida como una integración plástica en la que tenían que conjuntarse la arquitectura, la escultura y la pintura.

En los bocetos que han llegado hasta nosotros puede apreciarse que se buscaba que la intervención de la obra cubriera los distintos espacios, incluyendo los techos. Al mismo tiempo, la obra se manifiesta como un espacio de conjunto en el que la realización tuvo un sentido colectivo, así: “The Bauhaus exhibition of 1923, for which the stairs, corridors and reception areas of the entire complex were to be decorated in the spirit of Bauhaus thinking, gave students a major opportunity to realize some of their artistic intentions” (Deoste, 1993, p. 86-88). La realización de esta obra brindó a los estudiantes la oportunidad de poner en práctica los conocimientos adquiridos en dicho taller, una obra que perduraría y que al encontrarse dentro de la propia instalación de los talleres, serviría como referencia para las generaciones futuras.

De lo que alcanza a percibirse en el boceto, resulta claro que hay una preocupación por la representación de la figura humana. Ello, sin duda, marca la propia personalidad de Oskar Schlemmer, pues si bien deja el taller de muralismo, sigue estando presente como profesor de la Bauhaus en el taller

de teatro, en el que su trabajo estuvo marcado por la importancia que le concedió al cuerpo humano. Así,

esta noción, apenas esbozada en su producción plástica temprana, va tomando forma a medida que avanza la década de los veinte y se erige como la idea central a partir de la cual Schlemmer organiza tanto su producción artística como su práctica docente. El ser humano y el espacio es el hilo conductor que atraviesa y entrelaza sus lienzos, esculturas y pinturas, así como su ballet y sus experimentos escénicos en la Bauhaus (Medellín, 2010).

La presencia de la figura humana es visible en los murales que fueron realizados en 1923 en las entradas y en el corredor. De hecho, las esculturas mismas están basadas en figuras esquemáticas.

Especial atención merece el conjunto de figuras que fueron realizadas en el cubo de la escalera, pues se distingue que son figuras humanas, pero realizadas de manera esquemática. “La síntesis en la búsqueda de lo esencial es lo que lleva a Schlemmer a su representación de un nuevo esquema corporal, geometrizando la corporalidad. La representación mínima de la identidad del cuerpo a través de su geometría” (Deangelis, 2014, p. 126). Lo interesante de estas imágenes es que estaban realizadas de manera dinámica; es decir, a través de ellas se da la idea de movilidad, lo que sobre todo se aprecia en una figura que desciende de cabeza.

Aunque Oskar Schlemmer no volvió a ocuparse del taller de muralismo, la importancia que vio en esta técnica como mecanismo de expresión le seguiría atrayendo; prueba de ello es que en 1930 realiza un proyecto para un mural que se iba a realizar en la casa del arquitecto Erich Mendelsohn. En esa obra se aprecia la importancia que sigue teniendo para él la figura humana, pues aparecen diferentes figuras, las cuales a pesar de compartir espacio no interactúan entre sí; es decir, no se construye una historia, pues lo importante son las figuras moviéndose por el espacio (o cabría decir ocupándose de él). Si bien Schlemmer no volvió a plasmar sus ideas en los muros, puede decirse que traslada sus inquietudes a los espacios en que se desenvolvería, en este caso el teatro y la pintura.

El muralismo y la apropiación del color

El cambio que se hizo dentro de la Bauhaus llevó a Oskar Schlemmer al taller de teatro y a Wassily Kandinsky al taller de muralismo. Para el momento en que él es invitado a participar en el curso, ya cuenta con un prestigio que se había ganado como pintor; en especial por su participación dentro del arte abstracto, que se había hecho presente en el terreno del arte en las postrimerías de la primera década del siglo XX. Ahora bien, es conveniente recordar que Kandinsky comienza su formación artística a los treinta años, con lo que puede decirse que las experimentaciones que lo llevan al camino de la abstracción no tienen que ver con la inconformidad juvenil que caracterizó a otros artistas.

Wassily Kandinsky llega a la Bauhaus cargado con todas sus ideas, en las que el aspecto figurativo había sido suprimido en favor de la aplicación de los colores, a través de los cuales podría manifestarse la necesidad interior de los artistas. Por lo que resulta lógico que Kandinsky se estableciera en la Bauhaus como un teórico, en el que una de sus principales preocupaciones será la importancia del color, sobre el que dice:

el color ofrece una larga cadena de posibilidades para el tratamiento o la estructuración del espacio; a este fin, son indispensables los trabajos preparatorios de las superficies. El color se ha de estudiar ante todo en condiciones simples, y desde este punto de vista el tratamiento de superficies es un estadio necesario (Kandinsky, 1924).

Visto de esta manera, es evidente que para Kandinsky el contenido del programa del taller gira en torno al estudio del color y sus aplicaciones. Aunque cabe decir que para ese momento la visión de Kandinsky se había enriquecido por su atracción por la música, pero también por el desarrollo que había seguido el abstraccionismo, en especial por el constructivismo, que en su manifiesto establecía:

Hoy proclamamos ante vosotros nuestra fe. En las plazas y en las calles exponemos nuestras obras, convencidos de que el arte no debe seguir siendo un santuario para el ocioso, una consolación para el desesperado ni una justificación para el perezoso. El arte debería asistirnos allí donde la vida transcurre y actúa: en el taller, en la mesa, en el trabajo, en el descanso, en el juego, en los días laborables y en las vacaciones, en casa y en la calle, de modo que la llama de la vida no se extinga en la humanidad. No buscamos consuelo ni en el pasado ni en el futuro. Nadie puede decirnos cuál será el futuro ni con cuáles instrumentos se le puede comer (Gabo, N. y Pevsner, A., 1920).

En un primer momento, el desarrollo del muralismo ofrecía a Kandinsky la oportunidad de estudiar la aplicación del color en el espacio, tanto en su composición como en su aspecto psicológico. Todo ello no podría valorarse únicamente desde el aspecto teórico, pues solo se podría apreciar su alcance a través de la ejecución de murales, por lo que no duda en señalar:

por lo que se refiere al trabajo práctico del taller, este programa mencionado brevemente ha de hacerse obligatorio, con todas las consecuencias que se derivan de ello. También el trabajo práctico hecho por encargo se ha de subordinar a este programa, dado que todos los intentos que se han hecho para poner ambas cosas en el mismo nivel han fracasado. Por ello, los trabajos productivos del taller se han de poner en segundo término (Kandinsky, 1924).

Es decir, lo que el taller realmente necesitaba era poner en práctica la ejecución de murales. Lo que solo sería posible después de que los alumnos lograran entender la composición de los colores y su aplicación sobre el muro. A lo que se sumaba que también debían tenerse en cuenta las emociones que buscaban transmitirse a los posibles espectadores de las obras (Prampolini, 1975).

El gran problema que enfrenta Kandinsky, que también habían enfrentado su antecesor, era la falta de encargos, lo que no resulta extraño si se considera que la decoración mural no era un elemento común entre la sociedad alemana de la época. Ante la falta de pedidos, el taller se concentra en apoyar otras actividades de la Bauhaus, como era

la decoración de productos de madera, tanto de pequeño formato como grande.

Ahora bien, tal vez sea conveniente recordar que a su llegada a la Bauhaus, Wassily Kandinsky ya había realizado algunos murales desde su muy particular estilo de pintura. En 1914 realizó cuatro lienzos de gran formato para Edwin R. Campbell, fundador de Chevrolet Motor Company. Dichos lienzos en la actualidad son conservados en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en donde se identifican con la siguiente ficha:

This series of four canvases was commissioned by Edwin R. Campbell, founder of Chevrolet Motor Company, for the entrance foyer of his Park Avenue apartment. In 1913, Kandinsky coined the expression “nonobjective painting” to refer to painting that depicted no recognizable objects. Although preliminary studies for one of these paintings suggest that Kandinsky had a landscape in mind when he conceived it, he ultimately envisioned these works as free of descriptive devices. Kandinsky stressed the impact of color and its association with music, explaining that “color is a means of exerting direct influence upon the soul. Color is a keyboard. The eye is the hammer. The soul is the piano, with its many strings (MOMA, 2016).

Sobre este trabajo es conveniente señalar que, aunque se les denomina como murales, habría que pensar que en realidad se trata de cuadros de gran formato, pues no solo no fueron ejecutados en los muros sino que no hay una interacción entre ellos. Sobre la importancia de que la obra fuera realizada directamente sobre la pared, para Kandinsky es una condicionante para renunciar a la pintura de caballete, con lo que hay una continuidad en la idea que había sostenido Oskar Schlemmer durante el tiempo que había estado a cargo del taller.

Debe mencionarse que en 1922 Kandinsky realiza un proyecto titulado *Exposición sin jurado*, cuyo

diseño comprendía cuatro murales monumentales destinados al vestíbulo octogonal de lo que sería el edificio; la obra contó con la colaboración de Herber Bayer y sus alumnos de la Bauhaus, y aunque los óleos ya no existen se conservan los bocetos: guaches sobre papel marrón y negro (Olivares, 2007).

En estas obras es notorio que Kandinsky ha avanzado en sus estudios entre la vinculación de la pintura mural dentro del espacio arquitectónico, pues dicha integración puede apreciarse en el hecho de que se respeta el espacio de las puertas dentro de la pintura.

Puede decirse que el principio que perseguía la Bauhaus se ha cumplido, pues se logra la integración del espacio arquitectónico y la pintura y, al mismo tiempo, aunque era una obra planificada por Kandinsky, había sido realizada bajo un carácter colectivo. Este aspecto resulta importante si se considera que dentro de la escuela el trabajo codo con codo entre alumnos y profesores repercutiría en la propia formación. Con ello, al mismo tiempo se recuperaba la forma de trabajo artesanal, a la que no era ajeno Kandinsky.

Un último aporte dentro del muralismo fue dado también por Kandinsky al realizar, en 1931, una propuesta bajo el título *Salón de la musique*, que sería presentada en la feria de arquitectura de Berlín, para lo que había sido invitado por Ludwig Mies Van de Rohe. Aunque la obra solo quedó en maqueta, puede apreciarse que el artista tenía contemplado cubrir los muros mediante la utilización de cerámica, y los elementos primordiales serían diversos motivos geométricos de color, los cuales resaltarían al aparecer sobre fondos negro y blanco. Así, Kandinsky busca nuevos caminos para el desarrollo de obras monumentales, en las que además está preocupado por su durabilidad.

El planteamiento de esta obra resulta significativo, pues en ella es evidente que Kandinsky no solo está pensando en la conjunción de la pintura y la arquitectura sino también en la música. También es importante señalar que este ejercicio representaría el último intento por ejecutar murales según los principios que se habían establecido dentro de la Bauhaus. A lo que se agregaba el propio pensamiento de Kandinsky, que con anterioridad había establecido:

Y no solamente nosotros, maestros pacientes, perseverantes, que ‘envejecemos lentamente’, sino también con nosotros los jóvenes que están madurando cuidan de que, cuando sea necesario, la pared desnuda continúe permaneciendo desnuda, y que las demás paredes no se pueblen de una muchedumbre de partos monstruosos, sino que acojan en su seno con muda alegría ‘los mundos pictóricos’, con pleno respeto del proyecto y de la funcionalidad (Kandinsky, 1929).

En otras palabras, no se buscaba la decoración de los espacios simplemente por llevar a cabo obras, sino que estas tenían que tener un sentido, que se manifestara a través de la pintura y que, al mismo tiempo, estuviera en armonía con el espacio en que fueron realizados. De no cumplirse con la funcionalidad de la obra, esta carecería de sentido y por lo mismo sería preferible no llevarla a cabo. Con lo que se pone de manifiesto que, si bien la escuela se caracterizó por la libertad creativa que se concedió a sus estudiantes, también se distinguió por la exigencia en todas aquellas obras que se originaban dentro de la misma escuela, siendo un punto importante su funcionalidad.

Aunque en la actualidad puede decirse que no se cuenta con ninguna de las obras que fueron pensadas para ser desarrolladas con carácter monumental, durante el tiempo que la Bauhaus estuvo vigente sí ha pervivido un elemento que se originó dentro de estos talleres. Y fue la importancia que tuvieron los papeles pintados diseñados dentro de la escuela, sobre los que se ha dicho: “creó un producto estándar que cumpliría a la perfección los futuros mandamientos de la escuela, además de reportarle más beneficios por derechos de fabricación que ningún otro: el papel pintado”(Thümmeler, 2013, p. 452). Ese papel pintado, que incluso al conmemorarse el centenario de la Bauhaus hizo gala de dicha herencia recuperando diseños, puede decirse que, a pesar del éxito de este producto, estaba lejos de cumplir con los ideales que tanto Oskar Schlemmer como Wassily Kandinsky habían tratado de establecer dentro de dicho taller.

Si bien los diseños de papeles pintados fueron un éxito dentro de la escuela llegando a firmar contratos para su producción en serie, no era lo que

buscaban los profesores de la Bauhaus. Es decir, la realización de un arte monumental, que al mismo tiempo integrara a las demás artes. Por lo que puede decirse que sería necesaria la realización de un estudio a profundidad, en el que a partir de obras primarias se recupere la importancia que tuvo el taller de muralismo dentro de la Bauhaus. Esa revisión permitiría ampliar el conocimiento del mismo, destacando su organización e incluso la experiencia de algunos de los alumnos que pasaron por el taller.

Si bien después de cien años es mucho lo que se ha escrito sobre la Bauhaus, lo que llevaría a pensar en un tema agotado, no es así, pues como puede verse a través de este texto, sobre el taller de muralismo aún hay mucho que conocer para con ello complementar la historia de la Bauhaus.

Referencias

Deangelis, S. (2014). Oskar Schlemmer, el Ballet Triádico y el vestuario en la Bauhaus. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, núm. 20. Consultado el 21 de marzo de 2020 <https://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&escrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi4qKDHI6zoAhVLSK0KHeYaDM4QFjACegQIBhAB&url=http%3A%2F%2Fwww.telondefondo.org%2Fdownload.php%3Ff%3DYXJjMi81MzcucGRm%26tipo%3Darticulo%26id%3D537&usg=AOvVaw0qumBVEUweUEBvDkNq3D6T>

Deoste, M. (1993). *Bauhaus, 1919-1933*. Taschen.

Gabo, N. y Pevsner, A. (1920). Constructivismo. Manifiesto del realismo, 1920. En Micheli, M. (2001). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial.

Kandinsky, W. (1924). El trabajo en el taller de pintura mural de la Bauhaus Estatal. *Actas sueltas*, N. 126: Actas de reuniones del Consejo de Maestros y del Consejo de la Bauhaus, 1920-1924; Adición al acta del 4 de abril de 1924. En Wingler, H. (1980) *La Bauhaus: Weimar Dessau Berlín, 1919-1933*. Gustavo Gili.

Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (junio 1924). En *El Machete*. Tibol, R. (1996). *Palabras de Siqueiros*. Fondo de Cultura Económica.

Medellín, A. (2010). *La danza del doble. Aproximaciones al ballet triádico de Oskar Schlemmer*. Consultado el 21 de marzo de 2020 <https://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&escrc=s&source=web&cd=14&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi4qKDHI6zoAhVLSK0KHeYaDM4QFjANegQIBxAB&url=http%3A%2F%2Fwww.historiadeltraje.com.ar%2Farchivos%2FBallet%2520triadico.pdf&usg=AOvVaw164OwNfoDx2Vx2n0GbkKHj>

Miller, A. (2019). Escuela elemental. En E. Lupton, y A. Miller (Eds.), *ABC de la Bauhaus. La Bauhaus y la teoría del diseño*. Gustavo Gili.

Museum of Modern Art. (MOMA). (2016). Consultado el 22 de marzo de 2020. https://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&escrc=s&source=web&cd=16&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj33Y-Atq_oAhUN16wKHShZCr4QFjAPegQIBRAB&url=https%3A%2F%2Fwww.moma.org%2Fcollection%2Fworks%2F78335&usg=AOvVawIrljRZgklelCuDKs5gNIQp

Olivares M. (2007). Kandinsky: el arte sintético. *En Discurso visual*. Consultado el 21 de marzo de 2020 <https://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&escrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiuz6XEvr7oAhXcc98KHsCKAbwQFjAAegQIARAB&url=http%3A%2F%2Fdiscursovisual.net%2Fdvwb08%2Faportes%2Fapoolivares.htm&usg=AOvVaw1lZQcBTdVKCyPpMUPXSB64>

Prampolini, I. (1975). *Herbert Bayer. Un concepto total*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Schlemmer, O. (1923). Principios formales para la instalación pictórica-plástica en el edificio de los talleres de la Bauhaus Estatal. En *Das Kunstblatt (Postdam)*. En Wingler, H. (1980). *La Bauhaus: Weimar Dessau Berlín, 1919-1933*. Gustavo Gili.

Thümmler, S. (2013). El taller de pintura mural. En J. Fiedler, y P. Feierabend. *Bauhaus*. Könemann.

Wassily Kandinsky, W. (abril de 1929). La pared desnuda..., *Der Kunstnarr (Dessau)*, N. 1. En Hans M Wingler, H. (1980). *La Bauhaus: Weimar Dessau Berlín, 1919-1933*. Gustavo Gili.

* Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores; doctor y maestro en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, grados que obtuvo con mención honorífica. Ha sido docente de la Universidad Autónoma Metropolitana y Universidad Autónoma de Aguascalientes. Actualmente se encuentra suscrito a la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán de la UNAM. Entre sus últimas publicaciones están los capítulos “Penurias y sin sabores de los republicanos españoles en los campos de concentración franceses, desde la experiencia del artista José Bartoli;” “Las líneas entrelazadas de Alfonso Reyes y Elvira Gascón;” “Juan de la Encina y Alfonso Reyes: los vínculos de la docencia;” “Incorporación de los artistas exiliados españoles a la enseñanza del dibujo.” Autor del libro Elvira Gascón, la línea de una artista en el exilio, bajo el sello de El Colegio de México. Coautor de Escenas de la Independencia y la Revolución en el muralismo mexicano; y Francisco Eppens: Revolución, nación, modernidad. Además de diversos artículos publicados en revistas nacionales e internacionales. Ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales bajo las temáticas de arte y diseño en la primera mitad del siglo XX, muralismo mexicano, caricatura política, y exilio español. Colaborador en diferentes exposiciones entre las que puede mencionarse Pablo O’Higgins, voz de lucha y arte, celebrada en el Colegio de San Ildefonso y Palacio de Minería; La enseñanza del dibujo en México, llevada a cabo en Museo Nacional de Arte.

