

REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

REVISTA

REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

ISSN 2992-7552

Corrección de estilo
María Agustina Larrañaga
Anelli Lara Márquez

Diseño y maquetación
Alma Elisa Delgado Coellar
Mayra América Cerón Mejía
David Fernando Melo Millán
Amparo García Aguilar
Vianey Guzmán Cano

SEMINARIO INTERDISCIPLINARIO DE ARTE Y DISEÑO (SIAYD)

Responsable editorial
Alma Elisa Delgado Coellar

Consejo Editorial
Huberta Márquez Villeda
Daniela Velázquez Ruíz
Carmen Zapata Flores
María Trinidad Contreras

Autores de las obras visuales
Iris Citlaly Mijangos
Diego Andrés Solano Molina
Bairo Junior Miranda Meza
Kevin Alberto Ayola Villa
Edwin Motta
Juan Pablo Reyes González
Santiago De Jesús Amador Rincón

No. 1, Año I

Nov. 2020 - Feb. 2021

Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura es una publicación cuatrimestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, ubicada en km. 2.5 carretera Cuautitlán Teoloyucan, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, Estado de México. C.P. 54714. Tel. 5558173478 ext. 1021 <https://masam.cuautitlan.unam.mx/seminarioarteydiseno/revista/index.php>, seminario.arteydiseno@gmail.com. Editora responsable: Dra. Alma Elisa Delgado Coellar. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo número 04-2022-031613532400-102; ISSN 2992-7552, ambos otorgados por el Instinto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número a cargo de la Dra. Alma Elisa Delgado Coellar, Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, carretera Cuautitlán-Teoloyucan Km 2.5, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, C.P. 54714, Estado de México. Fecha de última actualización: 14 de noviembre de 2020.



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.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja necesariamente el punto de vista de los árbitros ni del Editor o de la UNAM.

Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos no así de las imágenes aquí publicados, siempre y cuando se cite la fuente completa y la dirección electrónica de la publicación.

REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

ISSN 2992-7552

No. 1, Año I

Nov. 2020 - Feb. 2021

Los artículos publicados en la *Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura* pasan por un proceso de dictamen realizado por especialistas en investigación de artes, diseño y cultura. De acuerdo con las políticas establecidas por el Comité Editorial de la revista, para salvaguardar la confidencialidad tanto del autor como del dictaminador de los documentos, así como para garantizar la imparcialidad de los dictámenes, éstos se realizan con el **sistema doble ciego (double-blind)** y los resultados obtenidos se conservan bajo el resguardo del editor responsable.

La publicación tiene una **política de acceso abierto** y se encuentra disponible en:

<https://masam.cuautitlan.unam.mx/seminarioarteydiseno/revista/>



Visita el sitio

SIAyD
SEMINARIO
INTERDISCIPLINARIO
DE ARTE y DISEÑO



REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

ISSN 2992-7552

No. 1, Año I

Nov. 2020 - Feb. 2021

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLÁN

Director

Mtro. Jorge Alfredo Cuéllar Ordaz

Secretario General

Dr. Francisco Montiel Sosa

Secretario Administrativo

Lic. Jesús Baca Martínez

Secretaría de Atención a la Comunidad

Lic. Luis Rubén Martínez Ortega

Secretario de Posgrado e Investigación

Dr. Fernando Alba Hurtado

Secretaría de Evaluación y Desarrollo de Estudios Profesionales

Dra. Cynthia González Ruiz

Jefe de la División de Ciencias Agropecuarias

M.A. Jorge López Pérez

Jefa de la División de Ciencias Químico Biológicas

Dra. Alma Luisa Revilla Vázquez

Jefa de la División de Ciencias Administrativas, Sociales y Humanidades

Mtra. María Esther Monroy Baldi

Jefe de la División de Ingeniería y Tecnología

Dr. José Luis Velázquez Ortega

Coordinación de Comunicación y Extensión Universitaria

Lic. Claudia Vanessa Joachin Bolaños

Departamento de Publicaciones Académicas

y Secretaría Técnica del Comité Editorial

MEP. Emma Ruiz del Río

UNAM

Dr. Enrique Graue Wiechers

Rector

Dr. Leonado Lomeli Vargas

Secretario General

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez

Secretario Administrativo

Lic. Alfredo Sánchez Castañeda

Abogado General

SIAYD
SEMINARIO
INTERDISCIPLINARIO
DE ARTE y DISEÑO



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO



UNAM
CUAUTILÁN

REFLEXIONES
SOBRE EL IMPACTO DE LA
BAUHAUS
EN EL DISEÑO

Espacio, Color y Forma



INDICE

Presentación p. 06
Alma Elisa Delgado Coellar

Anatomía humana y prospectiva del espacio en el manual de Ernst Neufert..... p. 09
Héctor Raúl Morales Mejía

La línea, Bauhaus y Kandinsky: formalismo versus iconología..... p. 17
María Teresa Acosta Carmenate

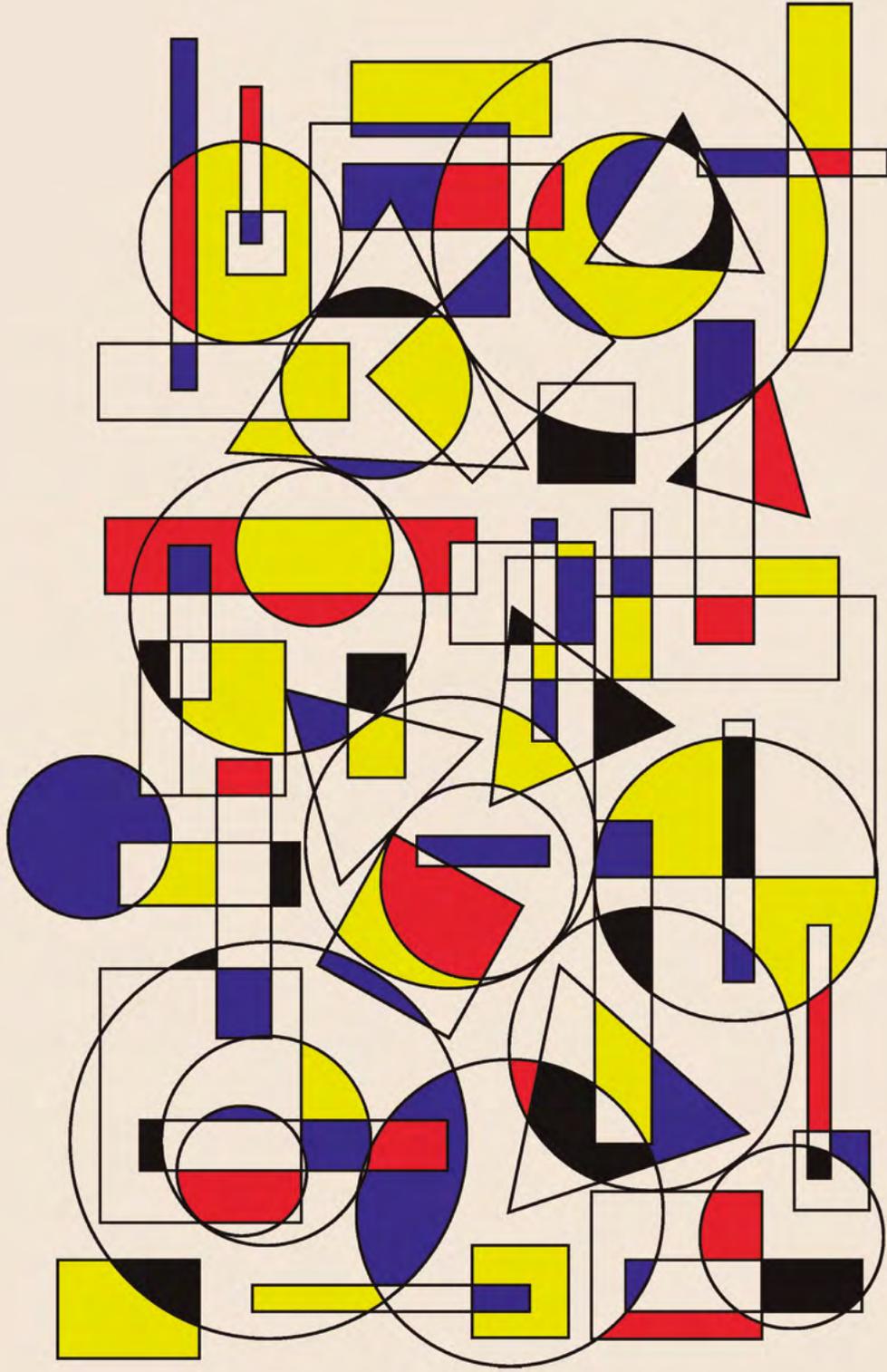
Paul Klee: El lenguaje del dibujo y el diseño, estructura, forma y color..... p. 33
Huberta Márquez Villeda

El color en la arquitectura dentro del contexto de la Bauhaus..... p. 45
Edwin Iván González López

Herbert Bayer: Paisaje, color, secuencia y recorrido en las esculturas de la Ruta de la Amistad..... p. 57
Raymundo Fernández Contreras

Análisis de contextos, referentes simbólicos y pertinencia de la información con carácter social..... p. 65
Daniela Velázquez Ruíz y Ana Aurora Maldonado

Autor: Iris Citlaly Mijangos



BAU HAUS 100

Presentación

Es indiscutible que desde su fundación en Weimar, Alemania, en el año de 1919, la Bauhaus fue pilar en la profesionalización del diseño como disciplina, tomando un papel protagónico en donde la conceptualización gráfica, espacial y de los objetos se convierten en disciplinas destinadas a la solución de problemas de carácter social, político, económico y cultural.

Asume un papel protagónico por sentar las bases y parámetros para la enseñanza del diseño en todas sus disciplinas (industrial, gráfico, arquitectónico...), cuyas bases pedagógicas, metodológicas y proyectuales, siguen impregnando, en muchos sentidos, los planes y programas de estudio de la formación profesional de diseñadores en Latinoamérica y el mundo.

Los principios de la Bauhaus exigían como base indispensable para toda creación plástica una preparación general integral por parte de los estudiantes, para que gradualmente se fuera perfeccionando el aprendizaje en talleres de manera colaborativa, a través de proyectos integradores en donde se incorporaron la arquitectura, escultura, pintura, diseño de objetos, artefactos (industrial) y comunicación gráfica. Esto establece conceptos convergentes interdisciplinarios que prevalecen en la formación de las disciplinas proyectuales y que nos llevan a recuperar y recontextualizar sus aportaciones.

A 100 años de la fundación de la Bauhaus (1919-2019), su impacto prevalece en todas las áreas del diseño y con el fin de coadyuvar en la reflexión, crítica, análisis retrospectivo y prospectivo **EN TORNO AL IMPACTO DE LA BAUHAUS EN EL DISEÑO (en los diseños)**, es donde, un grupo de expertos, investigadores, docentes y alumnos de educación superior y posgrado fueron partícipes del evento académico latinoamericano conmemorativo, que profundizó en el papel de esta escuela de Diseño desde diversas perspectivas.

El *Simposio Internacional de Reflexiones sobre el Impacto de la Bauhaus en el Diseño*, convocado a su participación en 2019, año en que se cumplió el aniversario y realizado en los meses de junio-agosto de 2020 de manera virtual, donde se integró un Comité Científico Internacional con académicos participantes de la Facultad de Estudios Superiores (FES) Cuautitlán de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); la Facultad de Ciencias, Educación, Artes y Humanidades de la Institución Universitaria ITSA, Colombia; la Universidad del Salvador (USAL); y la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES) de la Argentina, así como, con el respaldo de ALADI (Asociación Latinoamericana de Diseño); desde donde, se buscó contribuir a la reflexión latinoamericana del quehacer diseñístico.

Derivado de la convocatoria en la que participaron 21 académicos e investigadores de diversas instituciones, principalmente de México, adscritos a la Facultad de Artes y Diseño, UNAM, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, Centro de Enseñanza para Extranjeros, Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán de la UNAM, CINVESTAV, Universidad de Guanajuato, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco y Xochimilco y la Universidad Autónoma del Estado de México, entre otras; se generó un importante acervo documental, histórico y crítico sobre el impacto de la Bauhaus en el Diseño en diversos campos: Fotografía, Cine, Cartel, Escenografía, Arquitectura, Escultura, Educación, Artesanía, Transdisciplina y por supuesto, Artes Visuales.

De esta forma, con el interés por contribuir a la sistematización, investigación y difusión del conocimiento disciplinar, es que los tres primeros números de la *Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura*, se dedican a esta importante escuela de diseño, con las temáticas: 1) Espacio, color y forma; 2) Pedagogía de la Bauhaus; 3) Inter y Transdisciplina.

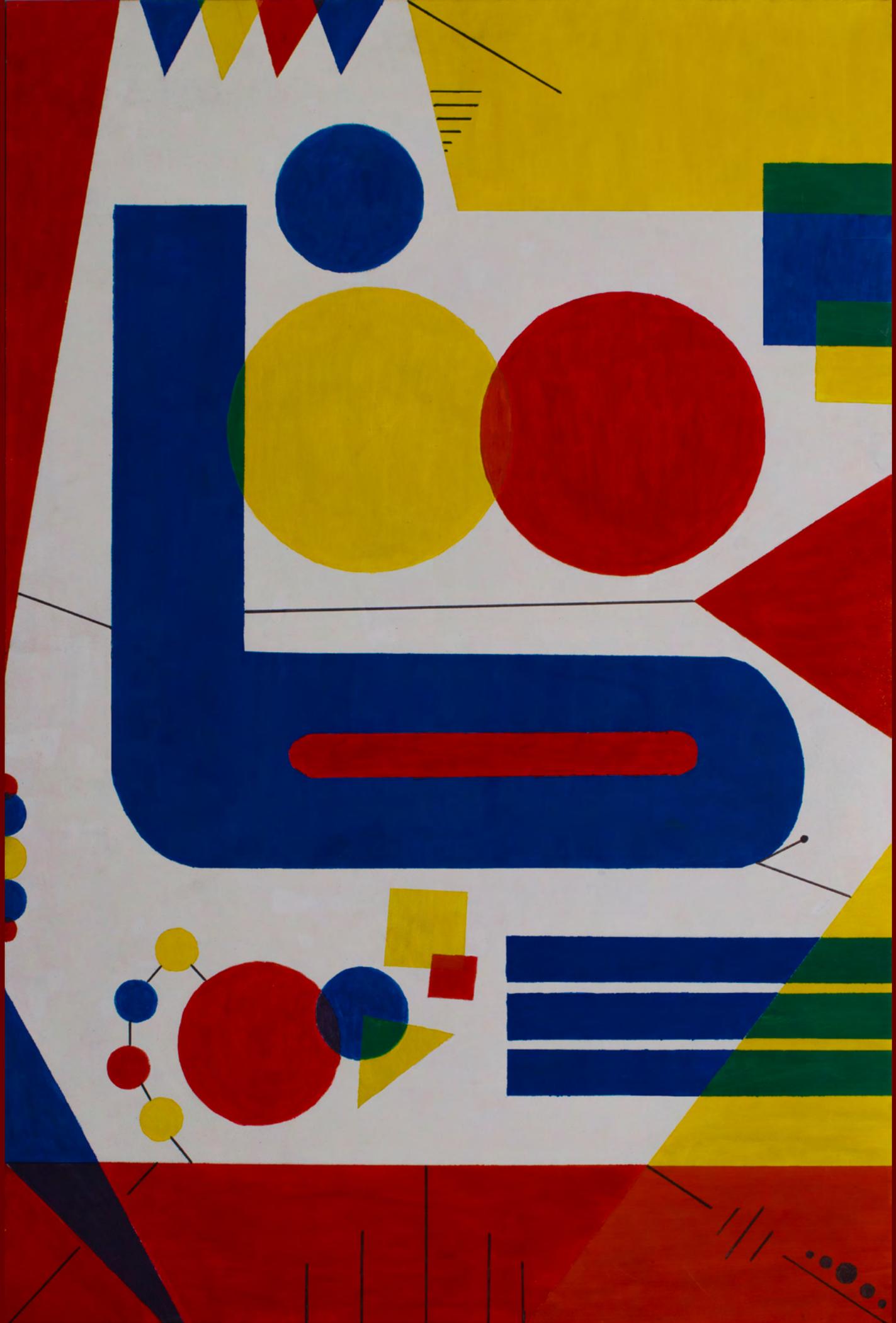
La presente revista de investigación es impulsada por un colectivo de académicos adscritos al Departamento de Diseño y Comunicación Visual de la FES Cuautitlán de la UNAM, miembros del Seminario Interdisciplinario de Arte y Diseño (SIyD), de la mano con otros

académicos de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Autónoma del Estado de México, que se congratulan en el lanzamiento de este documento, cuyo propósito radica en propiciar entre la comunidad académica de alumnos y profesores de las áreas del diseño y la comunicación visual, arquitectura, diseño industrial, artes visuales, artes performativas y otros campos, un material de investigación que abona en la conceptualización y conocimiento de la disciplina de cara a su historia y a los importantes retos y alcances de la misma para el siglo XXI.

Finalmente, no omito señalar que las obras visuales que se aprecian en los tres números de la revista dedicada a la Bauhaus son el producto del trabajo desarrollado por estudiantes de diseño y comunicación visual de México y Colombia, quienes participaron en el Concurso de cartel con esta temática y cuyo trabajo nutre sustancialmente las aportaciones teóricas y el acervo que representa esta publicación, por lo que sirva el presente para extender un amplio reconocimiento a su trabajo.

Los invitamos a sumergirse en estas páginas que el SIyD, a través de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán de la máxima casa de estudios de México, pone a disposición de toda la comunidad de profesionales, estudiantes, docentes e investigadores como un ejercicio más para la construcción epistemológica del diseño latinoamericano.

Alma Elisa Delgado Coellar



Anatomía humana y perspectiva del espacio en el manual de Ernst Neufert

Héctor Raúl Morales Mejía*

Preludio al concepto de diseño

Los focos cronológicos que se citan recurrentemente para argumentar una línea histórica y conceptual en el diseño suelen venir emparentados con aspectos multidisciplinarios diversos, fenómeno natural propio de toda disciplina productiva y reflexiva. La distancia entre unos y otros, vista en perspectiva y en razón de la historicidad que los categoriza, permite visualizar su situación como una disciplina que, aunque bien posicionada en la práctica, en la academia y en sus afluentes institucionales y empresariales, no logra definir sus orígenes y, con ello, sustentar sus conceptos.

La relativa distancia entre los sucesos históricos que dieron pauta a lo que ahora llamamos diseño comparten simetría con formas de expresión comunicativa y artística: la invención de la escritura, la invención de la imprenta, la ilustración, la industrialización del papel, la prensa, la tipografía, los *mass media*, etc. Aunque el intento por definir de manera aislada al diseño como una disciplina independiente con su propia historia, formas de conceptualización y terminología es una manera de autentificar una identidad gremial, depende inexorablemente de otras áreas.

La Bauhaus forma parte de esta conjunción conceptual y productiva no solo por la relativa cercanía cronológica con su momento de gestación y desarrollo, sino por la relación in-

trínseca entre semántica, estética, tecnología, educación, arte y cultura visual.

Si debemos pensar sobre una influencia de la Bauhaus en el diseño y la comunicación visual, deberíamos entonces interceder los antecedentes y la definición del término, pues las diferentes áreas en que se divide la disciplina provienen de diversos aspectos históricos. Si damos por hecho que “diseño y comunicación visual” representa una multidisciplina en la que convergen además de modos de hacer, modos de pensar el diseño o desde el diseño, tenemos que considerar en primera instancia el factor humano que lo gesta. Para Luz del Carmen Vilchis (2002):

La comunicación gráfica es la acción creativa que realiza un diseñador para integrar y fijar conscientemente en un medio las capacidades discursivas de aquellos signos cuya manifestación implica la mediación de la percepción visual; su resultado, un objeto tangible: lo diseñado. (p. 9)

Sin embargo, la actividad del diseño y la comunicación visual, por desenvolverse en espacios laborales, académicos e institucionales con notorias divergencias entre la técnica, la teoría y la decisión de soluciones, dista mucho de ser consciente y de ser creativa. Las capacidades discursivas responden desde luego a un nivel de percepción visual, pero no es en la mayoría de los casos una manifestación consciente porque su desempeño es laboral más que

profesional y porque la respuesta del diseño ante una demanda proyectual suele ser consecutiva más que propositiva. Además, la comunicación visual no es labor exclusiva de un diseñador.

Una definición para el diseño y la comunicación visual debería considerar los recursos lingüísticos de que se sirve, de origen y actuales, ¿es vigente el término? Por supuesto que es de considerar el abanico operativo que incluye sus vertientes o áreas y las razones por las que las incluye. Para la teoría, la distinción que existe entre hacer el diseño y reflexionar sobre sí mismo. La academia juega en estos rubros un papel importante, así como su responsabilidad formativa y productiva, en donde la aportación de modos de ver y de hacer el diseño deben abarcar un espectro más amplio, más universal, humano y racional que “la camiseta de diseñador”. Su gestión, funcionalidad, repercusión cultural, adaptación tecnológica, estética, vinculación con las artes, entorno social, económico y político nos hablan de variantes de solución, apreciación y perspectivas de reflexión propias de nuestro tiempo y de su relación con sus antecedentes. Considerando sus múltiples vertientes de estrategia, ejecución, aplicación, desenvolvimiento en espacios diversos y relación con materias que la respaldan, ¿es pertinente la relación vigente entre la disciplina y la Bauhaus?

La concepción del espacio en el diseño y la Bauhaus

Entre varios aspectos que definieron en la Bauhaus como entes motivadores o consecuentes de relaciones entre el hacer y el pensar, destaca el empleo del espacio. No es de extrañar que el espacio arquitectónico estableciera las pautas iniciales de la escuela. Walter Gropius (Berlín, 1883- E.U., 1969), su fundador, fue arquitecto. Tampoco es de extrañar el porqué de la arquitectura como epicentro modulativo en la concepción del espacio en la Bauhaus. Los antecedentes inmediatos y paralelos de la arquitectura moderna, el funcionalismo y el racionalismo, ya nos hablan de una síntesis de las formas, de una

austeridad en el empleo de ornamentos y de una sustitución de la piedra por el acero (el acero es una aleación de hierro y carbono variable no mayor a 2.5%. Aunque los vestigios indican el origen del acero en siglos previos a nuestra era, en 1856, 1857 y 1902 el ingeniero británico Henry Bessemer, el alemán Carl Wilhen Siemens y el francés Paul Héroult respectivamente, desarrollaron procedimientos de producción industrial que se mantuvieron vigentes hasta la primera mitad del siglo XX) y el hormigón (invención atribuida al francés Joseph Louis Lamot, en 1848).

Respecto al rubro bidimensional, las vanguardias artísticas de fines del XIX y principios del XX muestran ya una inquietud por replantear los conceptos en el empleo del color y nuevos códigos de representación manifiestos en la composición, las formas e incluso los temas. Una influencia importante de la Bauhaus radicó en algunos de sus miembros, entre ellos Paul Klee y Wassily Kandinsky. Si bien el término ‘diseño’ aplicado a las artes gráficas, es decir, a los materiales y procesos de impresión, tipografía, encuadernación y edición de libros, periódicos o carteles es ahora un modismo lingüístico, a principios del siglo XX fue empleado como adjetivo o verbo para acompañar las acciones específicas de estas tareas. La Bauhaus es en parte responsable de la acuñación de “diseño” a todas las formas productivas en soportes bidimensionales y tridimensionales varias; la institucionalización de la enseñanza del diseño en la segunda mitad del siglo XX terminó por instaurar el término.

Aunque podemos apoyar la noción de “industrial” en el diseño como la que se refiere a la producción seriada de objetos utilitarios, y que esto deviene de la segunda mitad del siglo XVIII con la Revolución Industrial, el diseño de objetos es tan antiguo como el hombre y no está predeterminado como exclusivamente utilitario o exclusivamente artístico. Para la Bauhaus, el diseño industrial refiere al espacio como un soporte tridimensional con potencialidades de representación bidimensional e interacción humana (ergonomía). De este último factor deviene la relación de los objetos con el es-

pacio por cuanto su uso y estética. El “sentido” de los objetos depende de las variables sociales y antropológicas, de la anatomía humana, de su ergonomía y de su conceptualización simbólica.

La concepción del espacio responde a la relación materia-contención, esta que nos habla desde la física de los objetos y del área o superficie que ocupan y, con ello, de las razones que solventan el sentido del cuerpo, movimiento, tiempo y circunstancialidad; y que en las artes y el diseño conciernen a las manifestaciones objetuales y tridimensionales. La concepción del espacio bidimensional, al ser una realidad que emula a la “realidad real”, se concibe como una reafirmación del espacio tridimensional.

La proporción, perspectiva y correspondencia de las formas con su entorno, las cuales están tanto en las representaciones tridimensionales como bidimensionales, son la matriz conceptual del espacio, este es y se hace. Lo real es tanto palpable como visible y concebible. Todo ser humano es capaz de sentir, de ver y hacerse ver el mundo como es, piensa que es y quiere que sea. Así también, el espacio es porque es y el hombre decide cómo es.

El aspecto que sostiene todas las vertientes productivas referentes a la creación e interacción con los objetos de todas las épocas y espacios geográficos se encuentra en el ser humano mismo: sus características y capacidades corporales y su pensamiento, entendido este como lo que integra sus potencialidades perceptivas, cognitivas e inventivas. La naturaleza del ser en el ser humano implica su interacción con el mundo, por ello la percepción y la prelación son premisas indelebiles a las razones de ser y de interactuar, de diseñar, de “hacer un espacio”.

He escuchado desde el diseño, como una reafirmación identitaria más que reflexiva, más emocional que racional, que la concepción de ideas y objetos debe responder a una utilidad, ciñendo de esa manera el rubro productivo e ideológico a un tipo de función que resuelve la percepción del mundo en necesidades y en acciones de desempeño cotidiano. Los objetos dejan de ser objetos para convertirse en funciones. Las necesidades de interacción con

los objetos y su entorno son así, bajo este esquema, parte de una estructura isomorfa, de un espejo que se refleja a sí mismo. El ser humano ve y se ve en el espacio desde su propio epicentro. ¿Puede ser de otra manera?

La historiografía nos muestra que en las artes y en el diseño, la producción de objetos bi y tridimensionales ha formado parte de la concepción del espacio desde los albores del hombre: instrumentos y espacios con múltiples “funciones”. Las concepciones del hombre no son desde luego las mismas en todas las épocas y sitios geográficos; tampoco son iguales las mentalidades y las creencias. Las vertientes productivas que concibieron objetos y espacios, concernientes y convenientes a nuestro modo de ver actual deben reconocer un racimo de épocas, áreas geográficas y mentalidades específicas llamadas “pensamiento occidental”.

Si bien la concepción occidental de los objetos y del espacio proviene de los antiguos griegos y romanos, se consolida en el Renacimiento. Las leyes que suministran la manera en que percibimos el mundo parten de las premisas examinadas y expuestas en los tratados antiguos y en las obras mismas. En el tratado de arquitectura de Marco Vitruvio Polión (*De architectura libri decem* del siglo I a. de C.) ya se mencionaba sobre las proporciones del cuerpo humano en relación con el espacio arquitectónico. En los tratados de León Battista Alberti (*De Pictura* de 1436, *De reaedificatoria* de 1452 y *De statua* de 1464), de Leonardo Da Vinci (*Divina proportione* de 1509 y *Tratado de pintura* de 1680) y de Alberto Durero (*Los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano* de 1528 y *Los cuatro libros sobre medición. Instrucciones de medición con compás y regla* de 1525), se examinan las proporciones del cuerpo humano, la geometría, la perspectiva, la observación de la naturaleza como directriz perceptiva, la constitución de los materiales, los fenómenos ópticos, la morfología de los objetos, etc. En el Renacimiento, la producción de objetos y la instauración de la idea del productor-artista, así como la *polifaceta* productiva y epistémica en un mismo hombre, propiciaron la idea del genio. Debe-

mos reconocer que esta idea del artista-artesano, polifacético y multidisciplinario de la Bauhaus, fue primero una idea renacentista.

La línea de tiempo como interlocutor entre la permanencia y la vigencia del pensamiento occidental parece ser el factor más importante que justifica por qué percibimos, pensamos y representamos el mundo en gran medida como lo hacía el hombre del pasado.

Lo más fresco por ser más reciente en este sentido, refiriéndome a la producción de objetos en diseño, pese a cien años de su gestación, son los movimientos de vanguardia del siglo XX y, específicamente, la Bauhaus (Weimar, Alemania, 1919-1933). Esta “frescura” se nutre en la actualidad de la constante referencia, de una terminología polisémica y de un intento persistente por definir qué es el diseño.

El cúmulo conceptual de la Bauhaus, decantado en los objetos “diseñados”, principalmente en la arquitectura y el diseño industrial, se nutrió de múltiples vertientes productivas. De los antecedentes tecnológicos y culturales del siglo XIX por supuesto, y de las inquietudes ideológicas de las vanguardias de la primera mitad del XX. Pero debemos mirar los fragmentos cronológicos como enlaces codependientes. En la Edad Media, la producción de objetos estuvo ceñida a las “artes viles” y, con ello, a un consorcio gremial multiforme al que debemos agradecer la nobleza del trabajo de taller y las virtudes del oficio. Alemania (cuna de la Bauhaus) posee en lo particular un antecedente de esos tiempos que propició una aportación inexorable al mundo occidental a través de la orfebrería, tradición artesanal surgida en el siglo III, practicada por los pueblos bárbaros: godos, visigodos, ostrogodos y lombardos; y tiene también dentro de la historia del arte un lugar prominente en el Renacimiento. A ellos les debemos la invención de la imprenta de tipos móviles y del grabado calcográfico.

La aportación más sistemática de la Bauhaus radica en la realimentación de la multidisciplinaria productiva. El siglo XIX y los principios del XX definieron la producción industrial en serie como

una pauta del progreso que sentó sus bases desde la Revolución Industrial (fines del siglo XVIII). El fordismo y el taylorismo establecieron cánones conceptuales aplicados a las labores del trabajo, mismas que se vieron sobrepuestas a la exclusividad del producto artesanal o artístico.

En el manifiesto de Walter Gropius, la exaltación de las labores manuales remite a la función de los objetos utilitarios desde la manera en que se configura la interrelación de disciplinas: “Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen wieder Handarbeit machen! Da” professionelle Kunst “nicht existiert, gibt es keinen wesentlichen Unterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker”¹.

Al disponer del funcionalismo como el principal rubro diseñístico del espacio arquitectónico, la Bauhaus deviene en construcciones que contradicen los diseños tradicionales: nuevos materiales, propuestas geométricas elementales, carentes de ornamentos innecesarios, techos horizontales, terrazas, accesos y escaleras compartidas, así como una concepción básica sobre la relación del entorno con el conjunto arquitectónico. La funcionalidad se reafirma hipotéticamente con un estudio social: los modos de vida de las personas que habitarán los espacios, el tipo de convivencia, estatus social, las tradiciones y el folklore.

La influencia de la Bauhaus en México fue paupérrima al principio. El tenor cultural de la pos-revolución, encaminado hacia una ideología nacionalista, vio con cierto recelo la adopción de los movimientos artísticos europeos. De 1920 a 1950 el diseño mexicano persigue una identidad que se proyecta en la incursión tipográfica, la ilustración y el cartel. De los personajes más representativos de la gráfica mexicana de este periodo están Gabriel Fernández Ledezma y Francisco Díaz de León. De esta época resalta el resurgimiento del grabado en madera, las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL,

1) “¡Arquitectos, escultores, pintores, todos nosotros debemos regresar al trabajo manual! Puesto que el arte profesional no existe. No hay diferencia esencial entre el artista y el artesano”.

1920), el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios (SOTPEGR, 1922), los Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana (CEPEAU, 1927), ¡30-30! (1928), el Taller de Artes del Libro (1929), la Escuela de Artes y Oficios del Libro (1932), la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR, 1934), el Taller de Gráfica Popular (TGP, 1937), la Escuela de Artes del Libro (EAL, 1937), la Escuela Nacional de Artes Gráficas (ENAG, 1938; luego CETIS 11); así como los grupos y movimientos Estridentismo, Fauvismo, Cubismo, Futurismo y Surrealismo, en donde además de técnicas plásticas, se enseñaban y hacían labores de tipografía, encuadernación y grabado (ilustración).

En México, la influencia directa de la Bauhaus deviene con la presencia de Hannes Meyer, segundo director de la escuela de la Bauhaus. Meyer encuentra en el México de 1938 una marcada división entre el espacio urbano y el rural. La arquitectura de los años 20 se diseña bajo el estilo neocolonial y la mancha urbana comienza a expandirse en los alrededores del centro con el diseño de las colonias Roma, Hipódromo Condesa, Industrial y Lomas de Chapultepec, por mencionar algunas. El inicio del término “multifamiliar” surge por esas fechas.

El manual de Ernst Neufert

Si bien el manual (retomé para los ejemplos y páginas que cito, la edición de Gustavo Gili de 2018) de Ernst Neufert (Freyburg, Alemania, 1900-1986) es una enciclopedia instructiva sobre modos de ver y de hacer arquitectura, demuestra con dibujos como la concepción del espacio propició modos de ver el diseño.

Primero, la reafirmación de que el cuerpo humano es la medida de su espacio, lo que en sí mismo ratifica su razón de ser y de reafirmarse en él. Segundo, la disposición de la geometría como parámetro modulativo. Aquí la concepción del espacio mediante la retícula no responde a una concepción mítica, sino a una idealización estética. Tampoco se trata de una aspiración a la perfección renacentista

o al reconocimiento de las formas de la naturaleza, esto es claramente visible en la representación de la figura humana: escueta, sencilla, austera de elementos descriptivos y esquemática. Es más bien una manera de justificar que la propuesta tiene validez porque “es geométrica”; aspecto que retoma el diseño contemporáneo.

Y tercero, la aplicación de la hipótesis métrica. Si bien las dimensiones del manual de Neufert consideran al cuerpo humano, también determinan consciente y arbitrariamente las resultantes métricas de este en el espacio que le rodea (lo arbitrario es en este sentido lo racionalmente funcional, y no necesariamente lo racionalmente estético). El argumento distendido en el manual tiene que ver por supuesto con la funcionalidad del espacio, con la relación de la medida del cuerpo humano, sus movimientos y sus múltiples actividades.

El aspecto más nutritivo del manual radica en la exploración de posibilidades representadas en múltiples esquemas que categorizan posiciones, distancias, tamaños y circunstancias “promedio” que se adaptan a un “espacio necesario”.

En el apartado “Dimensiones básicas y proporciones”, Neufert (2018) presenta una justificación escueta sobre lo que desglosa como “el hombre como unidad de medida” (p. 38), “la medida de todas las cosas” (p. 39) y “proporciones geométricas” (p. 42). Escuetas no tanto por la validez de su argumentación y antelación a lo que luego aplica en la dimensionalidad y funcionalidad arquitectónica, sino porque es un sostén que apenas considera los cánones métricos de los antecedentes históricos de la representación del cuerpo humano, y porque no explica la relación de las variables representativas en las variables disciplinarias.

La geometría como parámetro modulativo de las proporciones del cuerpo humano es una reafirmación de los cánones representativos: la figura humana de pie y de frente con el (los) brazo(s) extendido(s), su inscripción en un círculo y un cuadrado (le agrega un triángulo que cumple la misma función que el círculo de delimitar las máximas extremas izquierda y derecha en la extensión de los

brazos), la consideración del número de oro como matriz métrica, la relación de tamaño de la figura de pie con siete y media cabezas y una relación de proporción generalizada que retoma de Durero para determinar las medidas y distancias entre la cabeza y el tronco, entre el tobillo y la rodilla, entre el ombligo y el mentón, entre la coronilla y el mentón, entre los pezones, entre el ancho y el alto de la cara, entre la muñeca y la punta del dedo medio, entre el ancho de la cara y la base de la nariz, y la longitud del pie. Deja con un etcétera la relación de medidas entre otras partes del cuerpo, dejando con ello pendiente la precisión y, con eso, una conceptualización cerrada.

Hace referencia también a las proporciones del cuerpo “ideadas” por Le Corbusier, con particularidades más o menos coincidentes con los aspectos generales que cita.

Como dibujos, los esquemas anatómicos del manual cumplen con su función descriptiva general pero descuidan la estética y, en cierto grado, la formal. Aunque la línea es el único recurso de que se sirven los dibujos para describir los esquemas-ilustraciones anatómicas, no poseen en ese rubro una interacción lineal en sus grosores y no precisan las “calidades modulativas” propias de las partes que trazan. Incluso la ilustración del *Hombre vitruviano* de Da Vinci aparece con las mismas características.

Podríamos justificar tales menesteres dibujísticos con la intersección de la síntesis; sin embargo, el manual muestra una riqueza mayor en los esquemas-ilustraciones que tratan tópicos arquitectónicos como planos, escaleras, diagramas, cuadros sinópticos, tablas e isométricos, en donde sí vemos calidades de línea, retículas, segmentos de líneas, texturas, contrastes mediante planos y ahorrados. Incluso en otros esquemas en donde aparece la figura humana interactuando con animales existe una mejor relación entre el tamaño de las imágenes, su proporción, el tema que describen y la solución dibujística.

En el apartado “Bioconstrucción, generalidades” (2018, p. 49), hay un esquema anatómico que parece hecho por un niño. Presenta el torso y la cabeza de un hombre visto de perfil. Las proporciones del cuerpo son fallidas en ambas partes pero sobre todo en la cabeza, en donde presenta un rostro inverosímil.

La síntesis y la escasez de elementos estético-formales no son antitéticos en el diseño. Al contrario, la inmediatez de la síntesis ante la proposición de solvencia ilustrativa es tan o más exigente que la descripción exhaustiva. La relación entre el arte y el diseño no radica en las particularidades de la estética y de la función respectivamente, sino en la adecuación de criterios asertivos entre las capacidades formales del diseño y la elocuencia estética de las artes; y viceversa.

Cito a Juhani Pallasma (2011) para concluir en esta apreciación deconstructiva sobre el dibujo anatómico en el manual de Neufert y para ratificar la ponderación sobre la mano del artista-artesano que planteó Walter Gropius en su manifiesto de la Bauhaus:

En mi país, Finlandia, numerosos oficios tradicionales especializados -como la construcción de los botes de remo, la cestería, la quema del alquitrán del pino, la restauración de edificios y objetos, y la pintura que imita a materiales en edificios- estuvieron a punto de perderse en el periodo de industrialización eufórica de las décadas de 1960 y 1970. Afortunadamente, un nuevo interés por las tradiciones ha seguido a la furia industrializadora y ha salvado estos y un inmenso repertorio de conocimiento no verbal en todo el mundo incorporado en modos atemporales de vida y de subsistencia que requieren de su conservación y restauración. Estas prácticas acumulativas tradicionales de la mano del hombre en todo el mundo forman las verdaderas habilidades de supervivencia de la humanidad (p. 55).

Referencias

- Neufert, E. (2018). *Arte de proyectar en arquitectura*. Gustavo Gilli.
- Pallasmaa, J. (2011). *La mano que piensa, sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Gustavo Gilli.
- Vilchis, L. (2002). *Diseño, universo de conocimiento. Investigación de proyectos en la Comunicación Gráfica*. Centro Juan Acha A. C.

* Héctor Raúl Morales Mejía (Ciudad de México, 1972).
Doctor en Artes y Diseño por la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Desde 1986 ha obtenido reconocimientos en Polonia, Finlandia, España, Venezuela y México. Fue becario del FONCA en 1997 y del FOCAEM en 2014. Ha participado en más de setenta exposiciones colectivas y en cuatro individuales en México y en el extranjero. Ha ilustrado para las revistas Tierra Adentro y Tecnología Empresarial, para las Editoriales Fondo de Cultura Económica, Ediciones Castillo, Editorial Esfinge, Ediciones Escarabajo, CIDCLI y Porrúa. Desde 2017 es miembro del Seminario Interdisciplinario de Bibliología del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, así como del Seminario Multidisciplinario de Estudios sobre la Prensa de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán de la UNAM desde 2018. Es miembro de la Red Latinoamericana de Cultura Gráfica desde 2017. Sus líneas de investigación se desarrollan en el estudio de la teoría y procesos de Dibujo, los Sistemas de Impresión antiguos y del siglo XIX, el grabado de los siglos XV y XVI, la Ilustración y la Historia del Libro.



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.



La línea, Bauhaus y Kandinsky: formalismo versus iconología

*María Teresa Acosta Carmenate**

Parte 1

Supongamos, al decir de lo simplemente literario, que una disputa es un entramado dialógico que impregna de cierta tensión el ambiente y no una laxitud diacrónica. Cabe destacar que esta es una reflexión que se convertirá en un diálogo hipotético y no en la resolución de la tesis, una especie de discusión íntima que soporta una serie de inconvenientes, el más torcido de ellos es el que toca y atraviesa los entramados de esta exposición: el arte. Al decir de Jacques Thuillier (2014):

[...] el historiador del arte no ha logrado hacer coincidir su objeto con una palabra precisa y, por lo tanto, con un concepto claro. Mientras que el naturalista o el químico son capaces de definir bastante bien aquello que pertenece a su campo de estudio, la historia del arte o la *Kunstwissenschaft*¹ pudieron aprovechar esa amplitud lingüística para tirar de su objeto en todas direcciones [...] (p. 23).

Y no conforme, el mismo autor reafirma: “no tengamos miedo de insistir: el historiador del arte no sabe bien de qué está hablando, pero acaso sea porque no ha sabido forjar palabras más precisas que las del pasado” (Thuillier, 2014, p. 23). Las rupturas a partir del siglo XIX como antesala de vanguardias sometieron al término arte a una incomodidad semántica, es decir, en propias consideraciones, la indefinición es su definición. Wassily Kandinsky (1996) consideró que:

Es un hecho notable que los impresionistas, a pesar de que en su lucha contra el <<academicismo>> aniquilaron los últimos restos teóricos de la pintura, afirmando que <<la naturaleza es la única teoría del arte>>, fueran quienes inconscientemente colocaron la piedra fundamental de la nueva ciencia artística (p. 14).

Este trabajo trata sobre la discusión aún no resuelta entre los historiadores del arte referida a la teoría o metodología que mejor se adecue al análisis de una obra, periodo histórico, estilo, autor, tema, planteamiento estético, etc. Tal situación generalmente no se sostiene

1) Es sabido que el padre de la historia del arte moderna es el teórico y crítico de arte suizo Heinrich Wölfflin. Suiza es un país con cuatro idiomas oficiales en el que se distingue el alemán (aunque exista el *hochdeutsch*, que es como se le conoce a la forma en la que se habla una especie de alemán suizo y que de cierta manera se diferencia bastante del alemán). Wölfflin habla de una “ciencia del arte” a la par del concepto en otras lenguas en la que es definida la disciplina como “historia del arte”. En el alemán la unión de ambas palabras no tiene traducción al español, pero si se separan definen ciencia y arte, lo cual nos lleva a sospechar que se trata de una manera de decirse en alemán suizo. El estudio de la historia del arte es una disciplina surgida en el siglo XIX, así que podemos hablar de una disciplina no antigua. La aportación fundamental de Wölfflin se basa en tres criterios de entender tal historia y su análisis, por un lado, la mira de la psicología, el método comparativo entre obras que permitió la definición y descripción de estilos y, por último, el estudio de la nacionalidad, escuelas y estilos propios de algún país en particular.

en la integración de métodos, sino en la comprimida percepción de uno u otro. Además, una explicación relacionada con dicha disputa es que cada método pretende aportar, determinar, descubrir o percibir distintas cosas desde distintos elementos y es por ello por lo que esto o se aúna o se divorcia con las supuestas intenciones de un colectivo, individuo, estilo o manifiesto artístico, etcétera.

En este diálogo entra la Bauhaus con sus intenciones y la figura de Wassily Kandinsky y su aporte al dibujo, específicamente en su trabajo de la línea; porque se intenta que sea la justificación para una muestra de lo que puede resultar posible. ¿Qué puede resultar posible o qué se pretende que puede ser posibilidad? Digamos que romper con el mito de que el trabajo de líneas solo le compete al formalismo y con ello demostrar que existen momentos de la historia del arte en los que eso que era, que fue o que se ha comportado de ciertas formas esquemáticas, puede ser leído de otras maneras.

Para realizar estas interrelaciones y poder comprender dichos comportamientos se cruzarán tres visiones teóricas: el método iconográfico-iconológico de Erwin Panofsky, la iconología contemporánea desde autores como Thomas Mitchell y el método de análisis formal-conceptual de Oscar Morriña. Es el trabajo de Kandinsky un buen pretexto para demostrar que elementos formales acceden a otras posibilidades del icono y por tanto poder desde la metodología iconológica realizar un rastreo que testimonie transformaciones en el trabajo de ciertas imágenes.

El rastreo iconológico desde Erwin Panofsky en su libro *Estudios sobre iconología*, la visión en *Iconología (imagen, texto, ideología)* de Thomas Mitchell sobre la relación entre *images* y *pictures*, relación entre el imaginario y lo real, importan para analizar a partir de la obra *Punto y línea sobre el plano*, de Kandinsky, el dibujo y el trabajo lineal durante su estancia en la Bauhaus y sus repercusiones. Diría Mitchell (1986):

En la era post-panofskiana, de lo que he llamado “iconología crítica”, la iconología ha pasado a ocuparse de asuntos como las “metapinturas” o las formas reflexi-

vas o autocríticas de la imagen; las relaciones entre las imágenes y el lenguaje; el estatuto de las imágenes mentales, la fantasía y la memoria [...] (p. 11).

Y por último, en el análisis formal que Oscar Morriña en *Fundamentos de las formas...* determina como un método científico aplicable al análisis de obra de arte; permitirá determinar si es posible una nueva construcción del icono² a partir de una nueva construcción de la forma.

Cesare Ripa escribe *Iconología* en 1593, Aby Warburg (1866-1929) aporta al tema el estudio de la evolución de una imagen a través del tiempo, siendo una contribución fundamental a la iconología. Erwin Panofsky (1892-1968), influenciado por la obra de Warburg, sienta las bases del método iconográfico-iconológico. Para Panofsky la obra de arte posee distintos lenguajes, de ahí que exista una correlación entre el sistema-forma y el aspecto pre-iconográfico, aunque esto último es limitado para el autor, ya que no determina una lectura completa de los diferentes lenguajes en los que la obra se ilustra. La iconografía describe y hace una primera interpretación y la iconología indaga y estudia la imagen: posible origen, si hay obras literarias de las que ha sido extraída, procesos de interpretación del mismo objeto y así comprender su posterior relación con los elementos restantes de la misma imagen, es decir, otros objetos.

Lo pre-iconográfico responde a las formas que deben ser descritas en su composición, materiales, técnica y estilo. Lo iconográfico revisa el contexto y las fuentes que rondan a la imagen. Se debe identificar la relación entre ellas. En cuanto a lo iconológico, se busca el significado de la imagen que tendrá variaciones históricas, desde el momento en que la obra es realizada y sus posibles cambios en el trabajo de iconos previos y posteriores a su creación. El método iconográfico-iconológico

2) El icono funciona como un elemento o idea que guarda relaciones de identidad, o también, y en sus aspectos formales, relaciones de semejanza. Al arte le importan estas dos cualidades del icono.

reacciona contra el formalismo. Es una pelea histórica que parte del criterio de que el formalismo tiene un radar limitado a la mirada más allá de las imágenes, no sondeando en su interpretación. Konrad Fiedler (184-1895), basado en las influencias que sobre el arte y los criterios científicos aplicados al mismo propuso Heinrich Wölfflin (determinados por el análisis a partir de la psicología y, sobre todo, de los aportes más contundentes: el método comparativo, que permitió la definición de estilos a partir de las estructuras para ser definidos, incluso históricamente), propuso que el significado de la obra se encuentra en la forma y por tanto en la experiencia perceptiva más allá de los contenidos, es una propuesta sobre lo visible como eje fundamental del arte. Lo expuesto permite examinar los cambios en el tratamiento de la imagen en la Bauhaus a partir de elementos primarios de la construcción del dibujo, que Kandinsky plantearía en su libro mencionado como método de enseñanza, aunque para esta alocución importa referir desde la imagen misma (la imagen kandinskiana) el comportamiento que llamaremos formal-iconológico, para acomodar aspectos que anteriormente han sido vistos desde metodologías de corte formalistas.

Parte 2

El problema de la teoría del arte con relación a su propio fenómeno de análisis es que destruye en variadas ocasiones los modos en que la obra debe analizarse. Ante ciertos fenómenos artísticos la pregunta sobre cuál es la aplicación teórico-metodológica más pertinente es constante para los historiadores del arte. Según Panofsky hay temas que escapan de la iconología: el paisaje, el retrato, la naturaleza muerta. De la misma manera el desnudo que ha sido poco considerado desde tiempos prehistóricos como tema en sí mismo, resulta más en análisis de tipo formal, ya que en ellos se enfatizan: color, volumen, luz y sombra o trazos lineales que conducen a ciertas lecturas de interpretación psicológica. Por otra parte, la arquitectura y las artes decorativas, pudiendo agregar, aunque Panofsky no lo refiera: la artesanía; salen de todo ámbito iconológico.

Habría que ver de qué manera pudieran tales cosas demostrarse, sobre todo las dudas que puede dejar, en cuanto al uso de iconos y de arquetipos, el tema de las naturalezas muertas; es como si Panofsky olvidara a Paul Cézanne y las novedades al tema señalado. Reafirma Thuillier (2014) que el prestigio del arte radica en que: “[...] hace surgir ante los ojos aquello que no está allí y que a menudo no existe más que en el pensamiento” (p. 27). Lo anterior se avoca al contrario cuando de imagen se trata, ya que se traduce que la imagen es menos que la cosa, dice el autor; es la imagen un “extracto empobrecido” (Thuillier, 2014). Es Thuillier un teórico francés que entromete a la imagen pensando que, con ello, con la metáfora anterior sobre la aparente pobreza de la imagen, su no función representacional dimensiona al arte y lo coloca en la salvedad de su encomienda como semejanza y nunca como la cosa. Es decir que el arte entonces no alcanza naturaleza, no es entonces la búsqueda de la imitación de esta, y la iconología contemporánea lo rectifica, no es por ello pobreza, sino que puede verse esto como aspectos definitorios del término arte; al menos puede sospecharse tal cosa.



Paul Cézanne (1901). Pirámide de crâneos.



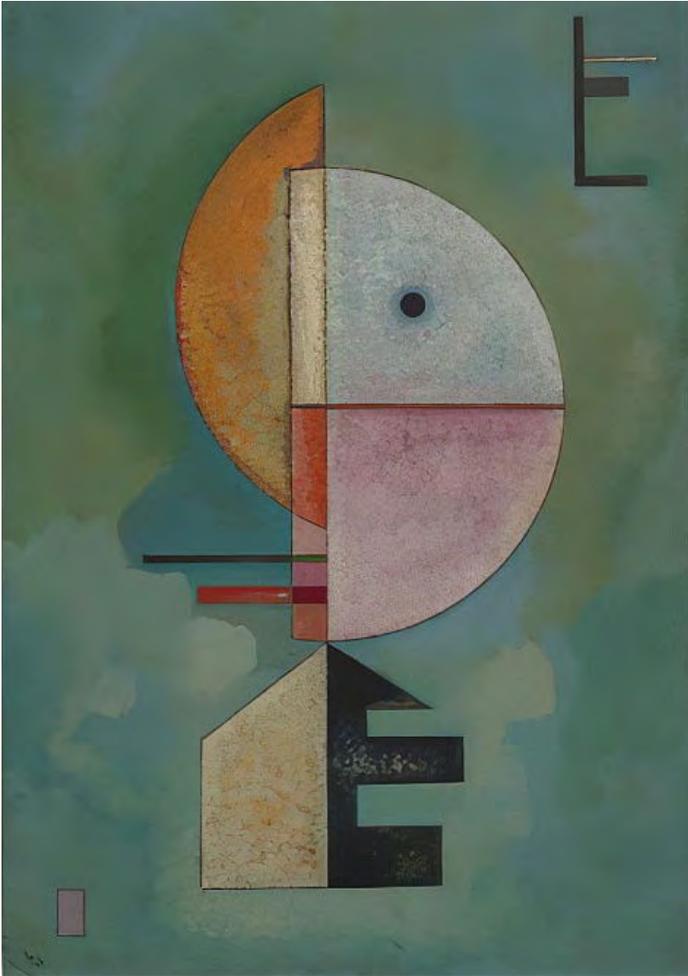
Paul Cézanne (1898). *Naturaleza muerta con cráneo*.

Lo anterior enfrenta condiciones desiguales para analizar ciertas controversias que la Bauhaus planteaba, ¿lo que se ha visto como de ámbito formal puede ser observado iconológicamente y viceversa? La iconología no es más que un testimonio. Panofsky refiere: “recuerdos [...] del hombre que llevaron años atrás en forma de obra de arte” (Thuillier, 2014, p. 68) y habría que agregar que no le interesa establecer calidades ni goce estético alguno, por lo tanto, los juicios de valor son innecesarios. El historiador del arte/iconólogo es un detective que en su búsqueda encuentra los recorridos históricos y los puntos objetivos de la innovación del icono. En el mundo contemporáneo a la iconología le interesa la semántica, la genealogía de la imagen y la imagen en sí.

Para Morriña retomar el tema de la percepción es un punto primigenio en su propuesta de sistema de análisis formal de la obra artística, sobre todo aquella que corresponde a las artes visuales. La percepción en sí misma es un acto por demás complejo, ya que no puede ser comunicada, es una relación más de tipo imaginaria, conectada al concepto de *image* que propone Mitchell, un concepto iconológico en el que ronda la imagen. Las percepciones, dicho por el propio Morriña, son un envoltorio externo-interno relacionado con la imaginación.

La obra de arte desde cómo la entiende el formalismo es “una unidad coherente organizada” (Morriña & Jubrías, 1982) y por lo tanto existe un lenguaje de las formas y es por ello por lo que forma y contenido constituyen un módulo invariable. En cuanto a la “imagen”, el formalismo la relaciona con la información o algún tipo de conocimiento, por supuesto que tal aseveración nos lleva a que lo representado es la imagen. Para Morriña esta imagen o representación tiene aspectos narrativos o descriptivos si de artes visuales se trata y por tanto es más fácil y conveniente la obtención de información o conocimiento, con la manera narrativa-descriptiva la lectura se vuelve más asequible. El análisis formal puede estudiar y definir el lenguaje de toda imagen plástica. Para este autor la forma es la apariencia de ideas y esas ideas pueden ser percibidas en esas formas. Esto es lo que deduce como “lenguaje formal”, es decir que la llamada “imagen plástica” es una organización en donde el artista vuelve objetiva su idea. ¿Cómo se percibe esa imagen?, por las diferencias dadas en los valores, esto es la luz, los colores, entendiéndose matiz y las texturas. Estos tres aspectos suceden solo en lo que se define como configuración: punto, línea, área, volumen. La combinación de todo esto unifica el entramado diseño de la obra, de ahí que exista la diferencia con el estudio de la imagen iconológica, ya que no supedita, sino que contiene a la imagen con otras múltiples imágenes; por eso no pretende crear unidades de estructuras lingüísticas.

Para el mismo autor: “[...] un círculo o un triángulo dejan de serlo cuando un determinado contexto nos recuerda de inmediato una figura humana” (Morriña & Jubrías, 1982, p. 71), es por ello por lo que el cuadrado, el triángulo o el círculo no son “figura” y por tanto no son iconos ni arquetipos³. Lo anterior sería una total incoherencia, ya que para el formalismo la expresión es lograda en la obra visual por medio de una estructura análoga de todos y cada uno de sus elementos. Estos que no solo se configuran, sino que se organizan visualmente en lo que Morriña llama equilibrio, proporción y ritmo-énfasis.



Wassily Kandinsky (1929). *Hacia arriba*.

3) Para el arte el arquetipo es un patrón del que se derivan elementos e ideas, que por sí mismos constituyen un modelo cultural, tanto local como universal. El arquetipo básicamente tiene connotaciones simbólicas, ya que modela personajes e ideas que explican formas de ser, lo que socialmente puede ser identificado desde aspectos negativos o positivos. Su particular medida del mundo, como un modo de explicarlo, colocan al arquetipo como un medio de desciframiento de ciertas miradas en la cultura popular. Las representaciones duales en la humanidad que han sido pre-vistas en las artes visuales de todos los tiempos son formas icónicas de la imagen y a la vez formas arquetípicas que significan el pensamiento de la dualidad o dualista tan característicos de la cosmogonías no occidentales y occidentales respectivamente.

En el apartado de “Advertencia” del libro ya referido de Kandinsky, señala cuestiones a tomar en cuenta para esta disertación. El artista-teórico considera que su obra es una sistematización de ideas llevadas de la teoría a la práctica. Utiliza el concepto de “ciencias artísticas”, por tanto no es descabellado pensar que haya expresado el uso del “método analítico” para lo que él plantea como un valor, que podemos considerar estético con relación a los “valores sintéticos”. De lo anterior se desprende que los elementos formales pueden ser considerados valores y no simples formas. Otros conceptos expuestos por él son los de exterioridad-interioridad aplicados al plano, iconológicamente el autor aprecia en la imagen “su otro lado”, un reverso-anverso, que no es lo contrario en la imagen, es la imagen del otro lado, es otro posible desarrollo de la imagen. La síntesis de elementos no solo es conformación lineal, sino composición sintética de la imagen. Esta puede corresponder a: figura. Aunque el concepto “figura” en artes se le ha relacionado con contorno de lo humano y lo animal y línea o conjunto de ellas que representa un objeto (le importa a la geometría), es la palabra figura tan de tono multidisciplinario en las vanguardias que no afecta ni discrimina objeto, cosa, humanidad, animalidad, lenguaje; es en ese sentido que la conformación de un icono en su aspecto formal puede estar determinado por la síntesis, y por ello un icono no solo puede ser representado en la abstracción figurativa sino que sería suficiente por su composición en el espacio determinar su sentido-significado iconográfico-iconológico. Lo antepuesto siempre y cuando responda a su devenir-tratamiento histórico-cultural. Lo que no ha parecido entenderse es lo que el propio Kandinsky (1996) expresó: “la afirmación, hasta hoy predominante, de que sería fatal descomponer el arte, ya que esta descomposición traería consigo, inevitablemente, la muerte del arte, proviene de la ignorante subestimación del valor de los elementos analizados y de sus fuerzas primarias” (p. 12).

Para Thomas Mitchell las formas de construcción de figuras no son “figuras”, por eso deben usarse otros términos: modelo, esquema o de-

finición. Las palabras anteriores determinan una imagen que no es simplemente una figura. El comportamiento de la imagen como semejanza es para este autor un predicado o predicados que enlistan o puntualizan similitudes y diferencias. La imagen para Mitchell no debe confundirse con la de representación pictórica, aunque así se siga viendo muchas veces. La imagen puede alcanzar aspectos verbales y textuales ya que existe en la comprensión espiritual fuera de su materialidad. Sobre lo que Kandinsky refiere en cuanto a interioridad-exterioridad, Mitchell (1986) distingue:

[...] entre la imagen espiritual y la imagen material, la imagen interna y externa, nunca fue una simple cuestión de doctrina teológica, sino que fue siempre una cuestión política, desde el poder de las castas sacerdotales, a la lucha entre movimientos conservadores y reformistas (los iconóduos e iconoclastas) pasando por la preservación de la identidad nacional (la lucha de los israelitas para expurgar la idolatría) (p. 57).

La línea, aspecto que hemos retomado como punto que ejemplifique esta disertación, y lo que Kandinsky mostró en la Bauhaus, es conceptualizado por Morriña (1982) de la siguiente manera:

Constituye uno de los recursos básicos de la expresión gráfica. En términos muy amplios podemos decir que existen dos actitudes por parte de los creadores en cuanto al empleo de la línea: los que la utilizan preferentemente como elemento constructivo importante y los que prefieren subordinarla al uso de otros elementos (p. 73-74).

Las dos posibilidades de construcción lineal en la obra artística constituyen por un lado su sentido estructural, que se basa en un sistema semioculto que fundamenta el desarrollo de lo que el formalismo llama “imagen”, y por otra parte la línea puede ser un recurso de tipo expresivo, es decir, cada línea en su relación o en su búsqueda semántica establece mensajes, individuales y luego enunciativos. En fin, que: “si la línea es el esqueleto –la estructura-, las áreas son su complemento; y los valores, la solidez y la volumetría; el papel del color es aumentar la comunicación expresiva” (Morriña

& Jubrías, 1982, p. 94). Otra de las contradicciones con la iconología es que para el sistema de análisis formal la apreciación de cualquier obra de arte no puede realizarse parcialmente.

Platón llegó a mencionar en La República: “very good, I said, you are coming to the point now. And the painter too is, as I conceive, just such another—a creator of appearances, is he not? Of course” (Platón, 1942, p. 459). Por lo tanto se infiere que la pintura no representa nada. Comenta Mitchell (1986) que:

Esta es la estrategia de la tradición platónica, que distingue el eidos del eidolon entendiendo al primero como una “realidad suprasensible” de “formas, tipos o especies”, y al último como una impresión sensible que proporciona una mera “semejanza” (*eikon*) o “apariencia” (*phantasma*) del eidos (p. 27).

Mitchell asevera que las imágenes y las ideas se duplican, es el modo en el que se figura la figuración, esta terminal es una práctica constante en el arte, y es el modo recurrente en el que se construyen imágenes.



Wassily Kandinsky (1925). *Amarillo-rojo-azul*.

Parte 3

El fenómeno de la Bauhaus, producto de esas rupturas, trajo fórmulas aplicadas a metodologías del trabajo docente, que, en la figura de Kandinsky, durante su periodo como maestro allí de 1922 a 1933, resaltan en una nueva mirada a la composición lineal. Es la línea un elemento primario constructor de iconos y arquetipos, al menos eso demuestra el pintor-teórico en periodos antepuestos y posteriores, donde lo geométrico se fue desarrollando en lo biomórfico: *Amarillo-rojo-azul*, de 1925, *Composición IX* y *X*, de 1936 y 1939 respectivamente, rematando con *Cielo Azul*, de 1940, muestran el *image* de la tensión-dirección lineal a través de la síntesis. Con base en esto la Bauhaus y el trabajo de Kandinsky navegan entre la polaridad de lo útil devenido tangible y concreto, y lo ilusorio edificado de lo originario. Aunque las intenciones de la mejor escuela de diseño del pasado siglo hayan sido retomar ideas también devenidas de esos cambios sustanciales en la mirada al arte desde el siglo XIX, ideas además relacionadas con el uso de materiales innovadores y con la recuperación de métodos artesanales, que permitieron desarrollar construcciones de muchos tipos y sobre todo la mezcla de lo funcional y lo estético, para dar acceso a estos productos a cualquier miembro de la sociedad.

Casos precedentes son las *Arts and Crafts* inglesa, fundada en 1861, por el artesano y diseñador británico (entre muchas otras cosas) William Morris⁴, quien estuvo profundamente vinculado a los preceptos de la hermandad prerrafaelita. Esta hermandad rechazaba la producción industrial en las artes decorativas y la arquitectura, ya que el retorno a la artesanía del medioevo provocaba reflexiones estéticas sobre la verdad en artes. Dichas actitudes fueron influencia decisiva en el pensamiento estético decimonónico y también para las premisas estéticas del Modernismo del siglo XX, ya que la creación de las *Arts and Crafts* se fundamentó en el rechazo a los métodos industriales, la unión indisoluble entre arte y artesanía, lo bien hecho como consumo inteligente por parte de la sociedad y sobre todo el trabajo grupal.



Wassily Kandinsky (1939). *Composición X*.



Wassily Kandinsky (1940). *Cielo azul*.



Wassily Kandinsky (1936). *Composición IX*.

4) Morris crea en 1861 una empresa para producir objetos que deseaba ver en todos los hogares y unifica la artesanía y el arte. Fue capaz de producir productos para el hogar con un estilo uniforme, objetos de toda naturaleza que combinaban utilidad y diseño.

Es justo mencionar el movimiento ruso de los *Peredvizhniki*⁵, surgido en San Petersburgo por pintores que abandonan la academia y buscaron la recuperación de la tradición, y con ello provocar la facilidad de comunicación con la sociedad, de ahí que hayan sido conocidos también como pintores ambulantes, ya que sacaron la pintura de los espacios cerrados y la exponían al aire libre para el goce visual y didáctico de toda la sociedad rusa. Por lo tanto, el trabajo de Kandinsky en la Bauhaus estará determinado por estos preceptos histórico-estéticos y por el regreso al pensamiento abstracto definitivo del lenguaje de la humanidad. En 1910 Kandinsky había perfilado que el lenguaje esencial, constante e inamovible de la pintura estaba determinado por la pintura y la línea, mucho antes de que surgiera la Academia Rusa de las Ciencias Estéticas en 1921, donde se trataría de modo científico al arte⁶. La visión kandinskiana es sociocultural. A saber de sus orígenes rusos, las influencias también estaban determinadas por el simbolismo tradicional de su país natal. El simbolismo hacía uso de los medios artísticos para la expresión de una suprarrealidad. En el caso de Rusia será la figura de Mijaíl Nesterov la que puede considerarse como la máxima representante del llamado simbolismo religioso ruso, que tendrá un impacto significativo en los propios temas del realismo, como huella de lo tradicional en el propio siglo XIX. Muchos artistas de la vanguardia rusa,

5) Movimiento liderado por Iván Kramskói (1870-1890). Defendían la idea de pintar en libertad, de representar la realidad cotidiana y de exponer los resultados fuera de la academia. Fueron influenciados por la estética de Vissarion Belinsky y Nikolai Chernishvski (revisar ensayo de este último autor Relación estética del arte y la realidad, publicado en 1855). Los integrantes fueron: Vasili Perov (1833-1882), Ivan Kramskoi (1837-1887), Iván Ivánovich Shishkin (1832-1898), Nicolai Ge (1831-1894), Ilya Repin (1844-1930). La mayoría de sus integrantes se unió a la Asociación de Artistas Revolucionarios de Rusia, cuyos miembros se apoyaron en las tradiciones de los *Peredvizhniki* y por ellos sus obras se basaban en las ideas de crear un arte comprensible para todo tipo de persona. La última exposición considerada la número 48 fue en 1923. Se considera que los valores tradicionalistas infundados por este grupo desde el siglo XIX permitieron la conformación de la estética del Realismo Socialista.

antes de la revolución de 1917, como fueron Tatlin⁷ y Rodchenko⁸ mencionaron a estos medios artísticos como un fin en sí mismos, se preocuparon, a la par de una Nadezhda Udaltsova⁹ de la forma en el arte moderno, pero no como elementos formales sino como las formas que iba tomando esta pintura (Fer, Batchelor, & Wood, 1999). Los puntos coincidentes con Kandinsky, aunque este haya hablado del lenguaje del arte como uno de tipo universal, radican en el sentido en que la obra aparece, en la manera en que surgen las formas, un aspecto determinado más por lo iconológico que por lo formalista. De ahí que muchas de sus pinturas conduzcan en su correlación *picture-image*: trazos jeroglíficos, lo pautado, el elemento teriantrópico¹⁰ o tectiforme¹¹, una especie de surrealidad primigenia. Fundamento que por cierto puede cimentar constantemente iconos y arquetipos ya que los principios del lenguaje del arte han sido definidos como modelos muy claros desde la antropología.



Fischer Karl (1888). *Los Peredvizhniki*.

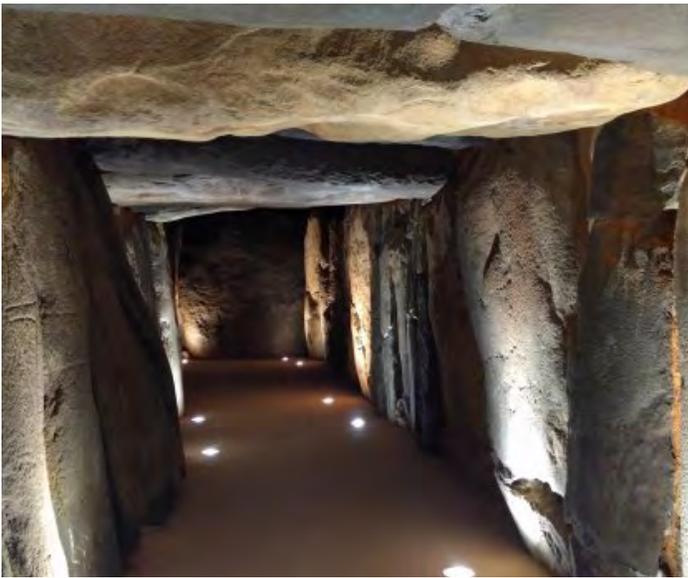
6) En dicha Academia clasificaron elementos que permitieron definir las diferencias entre las manifestaciones artísticas, su construcción y la composición, y así pudiese existir sometimiento de estos. Consideraban que la razón práctica estaba en el arte sintético y la razón teórica era la ciencia estética.

7) Se refiere a Vladimir Tatlin (1885-1953), pintor y escultor ruso. En 1914 fundó el constructivismo.

8) Aleksandr Rodchenko (1891-1956), el polifacético artista ruso; formó parte junto a Tatlin del constructivismo. Ambos artistas pertenecieron al VJUTEMÁS (Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado) esto era una escuela de diseño, considerada de las primeras que fueron creadas en el planeta en los albores del siglo XX en Rusia. Sus opiniones sobre la forma en el arte moderno son importantes.



Asociación de Artistas Revolucionarios de Rusia (de izquierda a derecha: Yevgueni Katzman, Isaak Brodsky, Yuri Repin, Aleksandr Grigoriev y Pavel Radimov).



Mausoleo de 5000 años sobre Dolmen de Soto, España.



Wassily Kandinsky (1913). Estudio de color con cuadros.

Estos están presentes en el arte parietal de todo el planeta y construyeron pictogramas e ideogramas definitorios de alfabetos y construcciones estructurales y estéticas de la humanidad. Cada uno de ellos se percibe en la obra kandinskiana tanto teórica como práctica: el círculo con el punto central, triángulos inversos, signos sexuales femeninos y masculinos, cruces, bastones, dedos, manos completas e incompletas, líneas paralelas y puntos en secuencia, círculos acompañados de otros y espirales, cuadrados, triángulos, flechas, puntos, líneas.

El desarrollo de la imagen kandinskiana es provocación no solo de construcción teórica, visible y correspondiente a sus análisis, sino a las atribuciones de miradas en el trabajo de la imagen, como fue la del pintor mallorquín Joan Miró, con quien no solo tenía amistad sino una influencia impactante en sus trabajos biomórficos, donde se muestran ciertas formas repetidas en desarrollos icónicos. Esta línea quebrada del desarrollo icónico que es correspondiente a la *synthesis development* de la imagen pasa por continentes en viajes trasatlánticos que muestran el Movimiento Antropófago brasileño, en la obra de Miró y Kandinsky; pero también en la del cubano Wifredo Lam, un electrocardiograma de influencias. *Abaporu*¹² de Tarsila do Amaral, de

9) Nadezhda Andreevna Udaltsova (1885-1961), artista cubista y suprematista rusa de las vanguardias.

10) Imágenes que desde el arte paleolítico pueden ser observadas como figuras en las que se unifican lo animal y lo humano y que parecen haber sido provocadas en ciertos estadios del ritual.

11) Elementos observables desde el arte paleolítico y que se describen como la conformación de dos líneas oblicuas en forma de triángulo que servirán de remate.

12) Palabra proveniente del Tupí-Guaraní que significa “hombre que come”. El título corresponde a la influencia del Manifiesto Antropófago, escrito por Oswald de Andrade ese mismo año de la creación del cuadro, 1928. El Manifiesto que da lugar al Movimiento Antropófago en Brasil se conceptualiza en la figura construida visualmente de Amaral, esto corresponde simbólicamente a la capacidad que se tenía para deglutir las influencias extranjeras, procesarlas y crear algo totalmente nuevo. Esto es una especie de entramado metafórico-simbólico sobre conceptos antropológicos como el de transculturación. La obra de Tarsila toma los elementos vegetales y curvos que devienen del Modernismo europeo en las artes visuales de finales del siglo XIX y principios de XX, así como de la percepción geométrica del Cubismo (desarrollado por Pablo Picasso y George Braque entre 1907 y 1908 y continuado por muchos).

1928, *Caracol, mujer, flor, estrella*, de Joan Miró, de 1934, *Alrededor de la línea*, de Wassily Kandinsky, de 1943 y *Clairvoyance*, de Wifredo Lam, de 1950 cruzan en el trabajo de la línea una construcción de tipo biomórfica traducida en resultados icónicos, sobre todo en el trabajo de las extremidades.

Parte 4

Para concluir, en nuestros ámbitos contemporáneos aún pensamos que las palabras derivan, dice Mitchell (1986, p. 56): “de las cosas por medio de las imágenes”. Esa es nuestra concepción de “imagen”. La imagen es fluorescencia y no reflejo, parafraseando al mismo autor. Se deriva entonces la reflexión de que la imagen se entiende por sí misma, una imagen se aísla de las cosas, en la misma forma que se aísla de otras imágenes. La exterioridad e interioridad de la imagen kandinskiana en la construcción lineal acaece en la configuración elemental que tendrá imagen visual e imagen mental como resultados de una posible construcción en semejanza. Ya desde el arte helenístico se podía observar el intento de personificar a través de las abstracciones;



Joan Miró (1934). *Caracol, mujer, flor, estrella*.



Wassily Kandinsky (1943). *Alrededor de la línea*.



Wifredo Lam (1950). *Clairvoyance*.



Tarsila do Amaral (1928). *Abaporu*.

seres que poseían alegóricamente fuerzas naturales y caracteres humanos. Algunas de estas no solo aportaron a la imagen visual sino a la verbal como impronta de relaciones lingüísticas avocadas a un concepto originario que partió de un *image* iconológico. Ejemplos como tales: Tánato como la *muerte*, Hipno como el *sueño*, ambos hijos de la noche que trajeron al mundo a la *justicia* imagen en Némesis y a Eris, quien no podía ser otra que la *discordia*. La *equidad* (Temis) parió a la *paz* (Irene) y a la *legalidad* (Eunomia) (Carmona Muela, 2001). A esto se le pueden sumar muchos más, importando, en fin, para esta disertación, no solo la construcción de las imágenes en semejanza y los entramados de su interioridad-exterioridad, sino la *synthesis development* de ellas.

Uno de los casos significativos es el de Tánato e Hipno¹³, su iconografía ha tenido iconológicamente multiplicidades significativas y ha producido algo que comparto como “variaciones arquetípicas”. El sueño y el sueño eterno poseen relaciones semánticas constituidas en la imagen de los nacidos gemelos Hipno y Tánato, sus atributos clásicos constituyen una antorcha invertida que intenta mostrar que su llama se apagará en cualquier momento, es por eso por lo que son los dioses de la muerte, y como tales les corresponde recoger a los cadáveres de los campos de batalla o sencillamente portan la muerte y la colocan. En el arte clásico es

13) En palabras textuales de Juan Carmona Muela: “ La representación de Hipno y Tánato ... aparecen también con cierta frecuencia en la iconografía funeraria. Aunque gemelos, Hipno, el sueño, entendido como un estado anterior a la muerte propiamente dicha, es el más joven de los dos y suele aparecer imberbe. Tánatos, la muerte, es el mayor y aparece barbado. Entre ambos cogen al difunto para depositarle al pie de la estela funeraria. El arquetipo de esta escena se encuentra en un episodio de la guerra de Troya, cuando, muerto Sarpedón, envía Zeus a los hermanos... para retirar...y darle sepultura (Homero, Iliada, XVI, 450-458, 670-675, 682). Aunque como ilustración de uno de tantos episodios pueden aparecer en todo tipo de vasos (como en la célebre crátera del Metropolitan Museum de Nueva York), su presencia en los lekythos funerarios vendrían a ser un intento de heroización del difunto” (Carmona Muela, 2001, p. 184-185).

común distinguir que estamos frente a ellos si poseen alas en las sienes o en los hombros, en algunos casos llevan el cuerpo de Sarpedón, quien, siendo hijo de Zeus, murió en la guerra de Troya. Juan Carmona también habla de que estos dioses del sueño, para poderlo inducir, recurren al uso de amapolas y otras adormideras que crecen junto al río Lete, conocido como el río del olvido, que también es utilizado para soporizar.

Coincide Carmona en su descripción, de cierta forma, con Cesare Ripa, quien en su obra *Iconología* describe al sueño como un hombre corpulento vagando entre vides, pero que yace sobre un lecho de adormideras. Algunas veces veremos la imagen romana del sueño, sinónimo de la muerte, su anverso, su *image*, con adormideras, incluso en el arte decimonónico la imagen del sueño y la muerte solo necesitan de algunos de sus atributos para la construcción icónica y en claras variaciones arquetípicas. En el Renacimiento, a los gemelos de la muerte se le colocan las alas en la espalda. Es el siglo XVI el que recupera a la iconografía clásica para dos cosas en específico: la autoridad estética y política (Carmona Muela, 2001). Una de las más interesantes variaciones de la imagen iconográfica de la muerte se da en la cultura yoruba con la *ori-*



Vaso funerario con imagen de Hipnos y Tánatos (435-425 a.C.)¹⁴; El sueño¹⁵.



José Bedia (1997). *Oyá en lo suyo*.

cha (diosa) Oyá, que es la imagen mental y visual de la muerte, que no necesita alas pero puede volar, entre otras coincidencias posee un desdoblamiento con el *oricha* Changó, ya que acompaña al Dios de la guerra a las batallas, cada cual con su ejército, uno de vivos y otro de muertos, y es la madre de los gemelos, conocidos como *lbeyis*: Taewo y Kainde. El trabajo contemporáneo sobre esta variación arquetípica la podemos encontrar en *Oyá en lo suyo* (1997), de José Bedia.

La palabra imagen se traduce *tselem* en hebreo, *eikon* en griego, *imago* en latín. Los teóricos del tema han recalcado con énfasis que imagen debe estar lejos de la materialidad y es la palabra en sí misma concepto de semejanza. No es adjetivo, “semejanza” no es adjetivo, no distingue una descripción específica, es necesidad imperiosa, es decir,

14) Vaso funerario (Ca 435 -425 a.C.), cerámica, técnica de engobe, arte griego. Imagen de Hipnos y Tánatos. Elaborado por Pintor de Tánatos (V a.C.), famoso por sus léцитos. Fue encontrado en una tumba, en Eretria. En 1876 fue adquirida por Charles Merlon para el Museo Británico. Revisar sitio <http://kokita-eri-historiadelararte.blogspot.com/2019/01/lecito-de-hipnos-y-tanatos.html> (Consultado el 26 de febrero de 2021).

15) Imagen de El sueño, ca. 50-75 d.C., mármol, 115 cm de altura. Museo Nacional del Prado. Se puede consultar en <https://pdfs.semanticscholar.org/2b5a/63aa131feadaa1f5faacf16f-55dfe6dec2bc.pdf> (última revisión el 17 de sept. de 19).

imagen no es sino eso: imagen y semejanza, es una palabra-imagen, es la imagen de su propia imagen, al decir del hebreo: *demuth*, del griego *homoioos* y más claro para el español *similitude* en latín. ¡Es un parecido! En las culturas africanas lo que he enfatizado como “gemelidad”. La imagen en su exterioridad e interioridad. La iconología contemporánea permite comprender lo ancestral, el comportamiento primigenio como esa imagen-semejanza que es lo parecido espiritual, digamos, lo otro no es mi revés, no es mi reflejo, es lo otro parecido que no confunde porque es imagen fuera de mi imagen, no es la mía. Aunque exista la materialidad, el icono lleva implícito su inmaterialidad. La contención de sus fuerzas es también la construcción de su imagen.

Kandinsky establece estos constructos históricos sobre la imagen visual y “realidad esencial de una cosa”. El modo en que Maimónides habló de las imágenes, según Mitchell refiere: “admite que en el uso práctico una imagen es un término “equivoco” o “anfibológico”¹⁶ que puede referir a una “forma específica” (esto es, la identidad o “especie” de una cosa) o a una “forma artificial”¹⁷ (su forma corporal)”¹⁸. Las imágenes tienden a un comportamiento anfibológico en el arte, desde las vanguardias al arte contemporáneo con retornante frecuencia. Las imágenes, al decir de muchos, en sus múltiples interpretaciones permiten la polisemia como recurso interpretativo, una suerte de baraja metodológica

16) El término valdría la pena aclararlo porque, aunque denote en la multinterpretación de frases o palabras en realidad va más allá de sus disemias o polisemias y recae en la ambigüedad. Este aspecto sobre lo ambiguo es en sí mismo un recurso a tomar en cuenta para el análisis de la imagen, sobre todo cuando hablamos de iconología contemporánea.

17) Nos aclara Mitchell que Maimónides entiende por “forma específica” lo mismo que Aristóteles por “especies”. Esto es la imagen discurrida en un cuerpo e impresa en nuestros sentidos, tanto a nivel literal, material como “mera especulación”.

18) Estos datos ofrecidos se encuentran en Moses Maimónides (1963). *The Guide of the Perplexed*, 2 vols. (trad. De Shlomo Pines). University of Chicago Press. [Hay edición en castellano: *Guía de perplejos y descarriados*. Ediciones Obelisco, 2010].

que contradice a los intentos de la historia del arte de entrar en los anales del positivismo. Pero sí debe entenderse que el concepto multi-interpretación no es tan eficaz para el arte moderno y contemporáneo como lo resulta el de ambigüedad, porque al decir del español es aparentemente no saber qué cosa es, qué quiso decir, no se entiende si una cosa u otra. Una de las formas en la que el español resuelve las ambigüedades de la lengua es con los pronombres devenidos singulares o plurales y el género. Pero la ambigüedad en imagen no es confusión. Al *image* iconológico su ambigüedad es anverso-reverso y no inverso, desarrollo de la imagen, exterioridad-interioridad.

El cuestionamiento de Kandinsky a la historia del arte acontece en ciertos aspectos de lo incompleto de sus relaciones entre elementos, construcción y composición, en cuanto no solo a su proceso histórico de cada cultura (con sus reservas) sino a la formulación de tres preguntas que atraviesen por una parte el procedimiento, el ritmo y la necesidad de un determinado suceder, de forma no precisamente regular, sino de un desarrollo que él considera “ondulante” y resultado de una linealidad. La necesidad de descomponer entre el saber y la intuición como un sistema orgánico. El tema de la descomposición les atribuye méritos a ambas metodologías, tanto al formalismo como a la iconografía-iconología le corresponden los aislamientos.



Wassily Kandinsky (1944). *Templado vivacidad*.

En ambos casos analizar las relaciones primarias resulta posible.

Para el formalismo el punto y la línea concuerdan con elementos formales que deben ser establecidos y significados. Para la iconografía-iconología estos mismos constituyen parte de formas constituidas en el espacio como elementos pre-iconográficos. La iconología contemporánea da por sentado su existencia correspondiente a un tipo de imagen, y como tal, tiene un devenir histórico-cultural que debe ser rastreado. Esto último coincide con encontrar la estría que unifica la construcción de esa imagen y su propio desarrollo, para ello es necesario descomponer y recomponer; no como un organismo sino como una especie de “*synthesis development*”.

Kandinsky define a la línea como el producto del punto, es su antítesis. Cuando piensa en la prolongación como un modo de comportamiento se entiende a la línea recta como una linealidad en “tensión”, definición que compete mejor que “movimiento”. En el caso de la línea recta, cuando habla de sus fuerzas interiores, la tensión será el anverso de su fuerza exterior; ya que esas segundas fuerzas son correspondientes a la dirección de movimientos y por tanto a las diferentes conveniencias en la que la línea se comporta. He aquí las casualidades con el sistema formal de Morriña. Algunos ejemplos: línea horizontal, vertical y diagonal. De las diagonales existen muchas variaciones que tanto Kandinsky como Morriña amplían a: oblicuas, curvas, quebradas, radiales, espirales. Las líneas también funcionan en este esquema anverso, en donde puede interpretarse que una horizontal y una vertical es un interior-exterior, como también lo es una ondulada y una quebrada. Las diagonales en todas sus direcciones tendrán el aspecto “tensión kandinskiana” como su naturaleza interna; que derivan en el tono del reposo y la elevación o el tono dionisiaco.

19) Esto se traduce De lo espiritual en el arte, un libro de 1911. Es el libro más consultado de Wassili Kandinsky. Es un libro con análisis estético que le sirvió de base para la práctica de la abstracción no figurativa.

En nota al pie Kandinsky (1996) apunta:

Ver *Über das Geistige in der Kunst*¹⁹, donde designo al negro como símbolo de muerte y al blanco como de nacimiento. Del mismo modo puede afirmarse con razón de la horizontal y de la vertical: chatedad y altura. Muerte es yacer; nacimiento es ponerse de pie, caminar, moverse, en última instancia ascender. Sustentación-desarrollo. Pasivo-activo. En relación con ello: femenino-masculino (p. 64).

Este es el juego de los contrarios reconciliables que el formalismo distingue para encontrar el organismo vivo que habita en el espacio visual. Para la iconografía-iconología estos son elementos que permiten no equivocarnos en el rastreo de la *synthesis development* de la imagen. La imagen como imagen definitoria es un punto en reposo central que parte del cruce de una horizontal y una vertical que encierran o cuadrículan el sentido primario-expresivo-compuesto de la imagen. Esto resulta imagen para Kandinsky, imagen primaria por supuesto, y lo es para el formalismo en su aspecto estructural. Para la iconografía-iconología esto es imagen, imágenes con imágenes, la síntesis determinada por alguna línea histórica-conductual de algún posible: tema, género, forma icónica, arquetipo. Kandinsky es generoso con su teoría en la Bauhaus, cuando saliéndose del formalismo aclara que para nada lo que se llama primario deber ser elemental; ya que finalmente es: “un concepto impreciso, elástico y relativo” (Kandinsky, 1996, p. 68), y parece conveniente definir que la imagen kandinskiana determinada en lo interior-exterior resulta posible de ser expresada con líneas. Las líneas “traducen” la imagen, es su modo de decirlo.

Y el modo en el que se intenta decir aquí, es que observamos, desde las artes más antiguas de la humanidad, imágenes duales que han sido iconos y arquetipos en el arte, son un ejemplo el arte yoruba de Benín y Nigeria, las figuras mesoamericanas de Tlatilco en el preclásico medio y una muestra significativa son las imágenes teriantrópicas; características de todas las formas y sitios del arte prehistórico. Estas imágenes arquetípicas muestran iconografía occidental y no-occidental que después

pueden entenderse sintéticamente, desde el minotauro griego al toro picassiano del *Guernica* y en trabajos donde también conviven todas las posibilidades anteriores, dígame la obra del contemporáneo cubano José Bedia. Es el legado del arte moderno, la visión de artistas como Kandinsky y la mirada novedosa a la imagen. El arte moderno y contemporáneo recurren a tales coincidencias iconográficas.



Oshosi gobierna la caza de los animales y de los enemigos, es simbolizado con un arco con forma de medialuna y una flecha de aspecto letal, atributos tradicionales del cazador.



Foto: Proyecto México, Jorge Pérez de Lara. Máscara dual, Tlatilco, Estado de México. Período Preclásico Medio. Material: Arcilla. Dimensiones: 8.5 cm de altura, 7.3 de ancho y 5 de espesor.



Arte prehistórico



José Bedia (2019). Trazos de una canción.

Referencias

- Carmona Muela, J. (2001). Iconografía Clásica. AKAL.
- Fer, B., Batchelor, D., & Wood, P. (1999). Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (M. L. Rodríguez, trad.). Akal.
- Kandinsky, W. (1996). Punto y línea sobre el plano (R. Echavarren, trad.). Paidós.
- Mitchell, T. W. (1986). Iconology, Image, Text, Ideology. The University of Chicago Press.
- Morriña, O., & Jubrias, M. E. (1982). Ver y comprender las Artes Plásticas. Gente Nueva.
- Platón. (1942). Five Great Dialogues (L. R. Loomis, ed.). Gramercy Books.
- Thuillier, J. (2014). Teoría General de la Historia del Arte (III ed.) (R. G. Pérez, trad.). Fondo de Cultura Económica. Breviarios.

* María Teresa Acosta Carmenate

Licenciada y Maestra en Historia del Arte. Doctorante en el Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, adscrita a la Universidad de Guanajuato y becaria CONACYT. Ha sido docente en licenciaturas como Historia del Arte, Turismo Cultural y Medios Interactivos en materias de Investigación, Arte Africano, Últimas tendencias del arte, etc. Sus áreas de especialización corresponden al estudio del arte no-occidental y sus influencias en el arte latinoamericano. Posee publicaciones de artículos y capítulos de libros arbitrados e indexados en el país y en el extranjero. Ha participado en congresos nacionales e internacionales. Tiene premios en poesía y académicos, así como experiencia como curadora y directora de museo. Por cuatro años en el programa Voces y Reflejos, conducido por Yazmín David, en el SMRTV, colaboró con temas sobre arte y cultura latinoamericana.



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.



Autor: Kevin Alberto Ayola Villa

Paul Klee: el lenguaje del dibujo y el diseño, estructura, forma y color

*Huberta Márquez Villeda**

El hombre nace con facultades sensoriales, sensitivas, mentales e imaginativas, pero cada una debe ser descubierta, concretada y desarrollada según las condiciones sociales, culturales e individuales. (Juan Acha, 2016).

El siglo XX dejó herencia en cada principio manifestado por las vanguardias artísticas, contribuciones que aportaron un modo de ver, sentir y crear el arte dentro y fuera de la academia. El color de los fauvistas, el movimiento del Futurismo, la armonía y el ritmo del arte abstracto, la fuerza del color, la forma y la pincelada del Expresionismo, la poliangularidad del Cubismo, la síntesis de la forma en el Constructivismo, lo onírico del Surrealismo y el juego del Dadaísmo impactaron en las nuevas necesidades de la sociedad y el arte, un arte incrustado en los conflictos bélicos en medio de una nueva sensibilidad crítica y protagónica. Así, la estructura dinámica y la sustancia de cada manifiesto pictórico colisionaron para que las artes desde sus entrañas instauraran nuevos principios de creación.

La línea, la forma, el color, el movimiento y la dirección fueron en su momento para Paul Klee, artista colaborador en la escuela de la Bauhaus de 1921 a 1931, los elementos de análisis formal para la comprensión de las artes plásticas. Así pues, la enseñanza del dibujo o de las artes desde la pedagogía de Paul Klee creada en su estancia como profesor de “Teoría de la for-

ma pictórica” en la Bauhaus, tiene resonancia en las prácticas dibujísticas con fines de comprender la estructuración de una composición gráfica pictórica que hoy día puede tener diversas aplicaciones en el mundo del diseño, las artes y la educación.

Bajo el contexto anterior, el dibujo ha ganado un lugar propio entre las actividades humanas creativas, de alguna manera es parte intrínseca de un proceso para llegar a un fin determinado. La pintura, la arquitectura, la escultura, la artesanía y el diseño se entrelazan con el dibujo para su coexistencia; en casos específicos el dibujo se deja ver en el proceso, en otros se funde como una cosa, y en otros tantos se separan en algún momento de su desarrollo. Sumado a lo anterior, tener una habilidad para el dibujo es desarrollar las facultades psicomotrices que por medio de la práctica en el acto de dibujar se despliegan por excelencia.

El dibujo como actividad humana dotada de capacidades sensibles, mentales y motrices (Acha, 2016) ayuda a concretar una idea, un pensamiento, una mirada, un paisaje o un concepto determinado, esto permite entender al conjunto de elementos gráficos como una comunidad posible de nombrarse: la línea, la forma, el color, la textura, el movimiento, la dirección, el equilibrio y que en el dibujo intervienen para poder desarrollar esa actividad con toda conciencia y coherencia.

Por ello, el dibujo debe ser una actividad que se ejercite siempre, y no cuando se crea que se está inspirado, ya que la inspiración es un mito que se emuló conforme las artes plásticas se vieron revolucionadas en el insipiente siglo XX con los cambios proporcionados por las vanguardias artísticas, sin dejar de lado la tecnología, los materiales, las revueltas sociales, los movimientos literarios, filosóficos, científicos y otros conceptos propios del contexto. Así pues, el dibujo emancipado toma la libertad de construirse en su propio lenguaje para otros lenguajes visuales con fines propios y prácticos.

El lenguaje del dibujo en el lenguaje del diseño.

La belleza del diseño es como la música; no necesita hablar el idioma para trabajar donde sea. Como diseñador te puedes comunicar con un dibujo, por lo que no eres dependiente de idiomas o cuál sea tu origen para establecerte. (Laurens Van de Acker, 2013).

Pensar en la integración del dibujo como lenguaje en el diseño es pensar en la unión de dos lenguajes de características propias, por eso es necesario hacer una reflexión de ambos conceptos, con el objetivo de encontrar más convergencias que divergencias.

Conducir al dibujo hacia una de las disciplinas gráficas en los sistemas de comunicación visual como el diseño, obliga a cuantificar habilidades, como: de análisis, reflexivas, teóricas, prácticas, niveles de representación, niveles icónicos, datos históricos sobre el devenir del dibujo y del diseño, estudiar estilos, posturas, vanguardias, sistemas de reproducción, de impresión, de multiplicación; significa también recurrir al bagaje conceptual de la forma, de la expresión, educación visual, apropiaciones y después la aplicación en el sistema gráfico determinado.

German Montalvo (diseñador de los años 90 que dibujaba sobre un restirador de madera), decía que el dibujo es el recurso inmediato para el diseñador capaz de establecer contacto con el mensaje

directo; la diferencia que hacía entre una actividad y otra estaba establecida en su fin último, por lo demás, eran iguales: lenguaje de la forma. Esto último puede ayudar a que el dibujo y el diseño sean parte de un todo y no un encadenado de partes que se unen en uno de sus procesos.

Dice Román Esqueda (2000) que un primer problema que se plantea para el estudio del diseño gráfico es el de su ubicación dentro de una definición que permita aclarar su especificidad, asunto que todo estudiante, profesional y educador del diseño debe tener en cuenta, y que solo es el fin último de funcionalidad lo que hace ver la pequeña diferencia de actividades. Así pues, decir que el diseño es un proceso de creación visual con un propósito (Esqueda, 2003) ayuda a definir al diseño, y queda en una interpretación subjetiva la posibilidad de separar o unir ambas actividades. Según Cennini (Toman, 2007) en la descripción de los cuatro pasos para hacer un fresco, diseñar puede ser como el acto de dibujar (colocar una sinopia, esbozar, emborronar y definir).

Esqueda relaciona el proceso del diseño con la ciencia, la técnica, el arte y la filosofía, disciplinas perfectamente vinculadas entre sí; el diseño es una actividad humana que requiere dominio técnico de los materiales, es un campo de conocimiento que comprueba su *praxis*, y por supuesto que hay un proceso filosófico y estético. En el lenguaje del dibujo el boceto ya es la idea misma representada, este contiene de inicio un concepto y un resultado, es ya un código descifrable. Por ello, el dibujo como lenguaje en el diseño da inicio cuando unidos en el mismo proceso dibujar-diseñar-proyectar-planear-concluir se llega al fin específico. A lo anterior cabe agregar que el dibujo es un medio necesario para llegar a un fin, así pues, lo que se tiene en claro es que en el proceso de diseñar los bocetos juegan un papel significativo (en el diseño son un dibujo pleno).

Para finalizar, se puede comentar que los principios de cualquier representación basada en las leyes formales de estructuración de la forma como trazar, proyectar, dar color y definir unifican

al dibujo y al diseño al unísono; por ello, dice Jordi (2012) que es preciso bocetar conceptos, no cosas u objetos, de esa manera es viable dibujar ideas que vayan de lo invisible a lo visible, de lo indecible a lo decible, de lo intangible a lo tangible. De igual manera es mejor empezar por la base de construcción básica, como dijo Paul Cézanne, “todo en la naturaleza modela con arreglo a la esfera, el cono y el cilindro; hay que aprender a pintar de acuerdo a estas figuras simples; después se puede hacer lo que guste” (Valero, 1982), el uso de estas figuras simples da inicio al dibujo en un bloque, después se configuran en una estructura simple, seguidamente se encaja la forma y se define.

Dibujo-diseño-forma-color

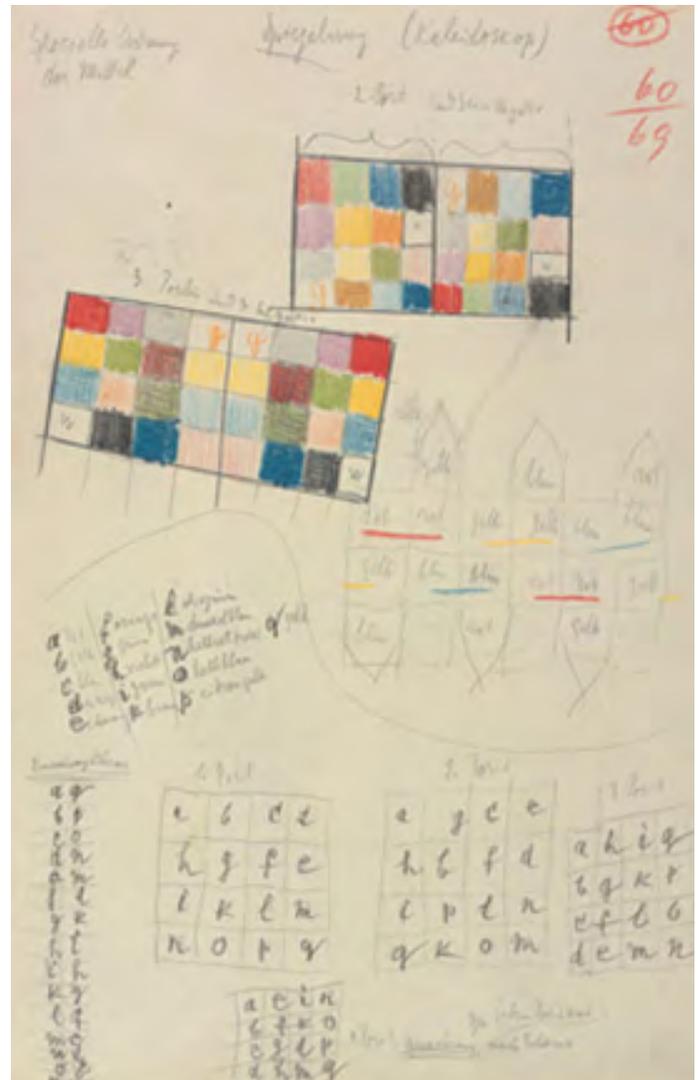
Nunca subestimes la importancia de un boceto en el proceso de diseño. (Doeke de Walle, 2013).

Cabe decir que el boceto es parte de la investigación formal del concepto, es solo una de tantas maneras de integrar el lenguaje del dibujo al lenguaje del diseño, pensemos siempre que forman parte de un todo y no de un proceso para llegar a un fin prefijado, y para llegar a ser eficientes en esta integración se debe practicar insistentemente y no esperar a que la inspiración nos llegue, podría ser que en la espera de esta, se olvidase de nosotros.

Paul Klee instrumentó cuadernos donde bocetaba sus notas de enseñanza, al mismo tiempo estas notas fueron un dibujo y un fin en sí mismo. Son datos lingüísticos y plásticos que documentaron el proceso de enseñanza de las artes plásticas en plena Bauhaus.

Dice Margarita Saloma (s. f.) en su texto *Dibujo al natural* que

la rápida y correcta interpretación de ciertas informaciones, como planos o datos de carácter gráfico, es absolutamente necesaria para la adquisición de conocimientos básicos para desarrollar la madurez suficiente que se necesita para resolver los problemas gráficos a los que el diseñador gráfico se enfrenta todos los días.



Paul Klee (s. f.). Orden especial.

Así pues, aplicar conceptos como seriación, repetición, modulación, interacción, síntesis, simplicidad, punto, línea y plano en el dibujo y diseño recae en la composición atinada para generar orden, armonía y equilibrio. Los cuadernos de Klee no solo citaban esos conceptos, aludían a cada trazo, ejemplificaba, analizaba y reflexionaba cada palabra, dibujo y color ahí anotados.

El punto se ubica en el plano dibujado como el índice de toda forma, pero también puede presentarse como el único elemento gráfico que en el caso de los posimpresionistas fue el elemento sustancial que se aplicó en la composición, con la saturación de puntos, colores, tamaños y cercanías

obtuvieron “mezclas, contrastes y una nueva organización ante el ojo del espectador” (Dondis, 1976), sin olvidar por supuesto su actuar directo sobre el lienzo con la yuxtaposición del color dividiendo en fracciones cada pigmento.

Por otro lado, la línea es dibujada por la masificación de los puntos que, dirigidos por la mano, se continúan para definir un contorno, un intorno o una silueta, la línea es vitalizada y dinamizada bajo la mirada del dibujante que, ante el modelo, la idea, o el concepto la utiliza para dar forma y materia. La línea nunca está quieta, por más recta que parezca siempre tiene una dirección, movimiento y prolongación.

En nuestro entorno inmediato la línea no existe, todos los objetos que nos rodean son volumétricos; entre la diferencia de un plano y otro es donde la línea se dibuja ante nuestros ojos, por ello, la línea es la única que puede visualizar lo que no puede verse y que solo está en nuestra percepción ante los objetos. En el dibujo y el diseño, o el *disegnar*, la línea es multifacética, se puede visualizar de muchas formas, puede ser fina, gruesa, burda, continua, discontinua, recta, curva, garabateada, entrecruzada, ashurada, saturada, concreta y clara.

El sentido de la línea responde más bien a la dirección, en un trazo realizado por el dibujante determina cada lectura en la interpretación; además se pueden determinar formas específicas, o puede crear formas específicas, puede informar al mismo tiempo que seduce con su movimiento y color, parafraseando a Dondis (1976), todas las fuerzas direccionales son muy importantes para la intención compositiva dirigida a un efecto y un significado final. Con esto se puede anunciar que no hay una manera específica para solucionar visualmente; la historia comprende varios momentos en los cuales la manera de representar se fue modificando según las necesidades de la misma representación.

Fueron los artistas de principios del siglo XX quienes dentro de su vertiginoso contexto reinventaron los sistemas y dejaron la tradicionalidad a un lado, innovaron los materiales y los procesos, dejando la posibilidad de apropiarse de los recursos, de los sistemas, de las máquinas, de los discursos.

Se alteraron los modos de ver ante las imágenes, tal vez, los modos de ver fueron el índice que de principio “se hicieron para evocar la apariencia de algo ausente” (Berger, 2005).

Y así, el dibujo es un lenguaje con el cual se es libre, se es puro y se es inocente. También hay reglas, hay lineamientos, hay estigmas y hay expresión. El dibujo dejó de ser figurativo para pasar a ser abstracto, simbólico y esquematizado, más que ser arcaico; es simple, más que abstracto. Se volvió concreto bajo modelos análogos, se obligó a la síntesis, a la simpleza y a la magia. Se jugó con los conceptos, la tradición y la academia, el diseño se dibuja como un arte comercial, como un arte de seducción, como un arte funcional. Los artistas jugaron a ser independientes, hoy día están anclados en su mismo quehacer práctico y en una nueva tradición. Se tomaron los soportes para ser intervenidos, revestidos, estetizados, diseñados y rediseñados. Se fundaron en la diversidad de estilos, casi como la cantidad de dibujantes, unos figurativos, otros abstractos, otros surrealistas, otros clásicos, otros nostálgicos, otros de ciencia ficción, pero todos y cada uno de ellos son la misma cosa, un *disegno*, basado en una idea prefigurada, pensada y procesada desde la mente hasta el gesto de la línea en el soporte.

Finalmente, dice Gombrich (2002) que para el artista cualquier tema no es más que una oportunidad de estudiar el equilibrio entre color y composición. Lo cual llevó a que en el desarrollo de las artes la ocupación más importante se centrara en los problemas de la forma en aquel inicio del siglo XX. Jugar con los materiales, experimentar con ellos, sentir su materia y aplicarlos con conciencia y disciplina fue una tarea indisociable para Paul Klee. Dichos experimentos no solo se quedaron en nuevos modos de representar la realidad, sino que se enfrentó a las nuevas posibilidades de jugar con las formas y de darle otro sentido. De este modo, se observa cómo Klee va más allá de toda sumisión mímica, y situó el objetivo de las artes plásticas no ya en la mera reproducción sino en la construcción o realización de lo visible por medio de la forma, el color y el movimiento.

Paul Klee. El poder de la forma y la magia del color

La maquinización de los procesos productivos trepida, crece... Hemos creado un monstruo y extraviado los controles. La primera etapa del socialismo es ya una realidad latente. (Valero, 1982).

El dibujo, la pintura y el diseño para Paul Klee son al parecer la misma cosa, son elementos que en conjunto configuran y estructuran de forma armónica y rítmica un constructo de la realidad, que bien puede estar en el plano real o en el plano de la imaginación.

El contexto de Paul Klee se ubica en el siglo XX, siglo que dejó su huella artística en cada una de las vanguardias pictóricas denominadas “ismos”. El Fovismo, Cubismo, Abstraccionismo, Expresionismo, Futurismo, Constructivismo y Suprematismo mostraron su máxima preocupación en el color, la forma y el movimiento. La efervescencia de la Escuela de París estaba por desvanecerse. El arte por el arte se cuestionaba. Todo parecía suceder vertiginosamente, apenas el siglo XIX había previsto dos ideologías importantes en Alemania; socializante por un lado (Marx y Engels) y la individualista dirigida hacia el fascismo por el otro.

El acontecimiento de la primera guerra mundial (1914-1918), o la gran guerra, tuvo repercusiones mundiales. La sociedad sintió miedo y deseó vivir como si fuera el último día de su vida. Conciencia del ser social, la búsqueda de la paz y otros aspectos sensibles hicieron que la sociedad en particular y la humanidad en general se vieran alterados en sus valores humanistas como la libertad. Fueron sin duda momentos de euforia. Felices años veinte dicen... Derrota de Alemania, se pensó que no se repetiría tal suceso. Sin embargo, los países quedaron en crisis y humillados. Rusia aspiraba a extender el comunismo por todo el mundo. Estados Unidos vivió la gran depresión de los años 30. Se impuso el fascismo (1924, Italia), Benito Mussolini organizó grupos militares (camisas negras). Alemania, humillada y en medio de la miseria de Hitler (1921, Nacismo, Führer, imperio, Gestapo, supremacía de la raza

aria). Rusia (1924, Stalin), comunismo. España (Miguel Primo de Rivera, 1923-30), neutral.

En medio de los conflictos político-sociales que estaban a flor de piel, parecía que era necesaria la reconstrucción del arte. El antiacademicismo había triunfado. Era necesario tomar al arte en serio (Fischer, 1996), el arte como medio para reestablecer un equilibrio entre el hombre y el mundo circundante, parecía necesario un reconocimiento de la necesidad del arte. Las vanguardias artísticas de entre guerras, como Constructivismo, Surrealismo, Dadaísmo y la Bauhaus, se vieron envueltas en la urgencia de manifiestos, que claramente anteponian un arte político y el rechazo a las limitaciones de la libertad del arte y de la autonomía del lenguaje, decían que el arte que ellos querían no era ni proletario ni burgués, su objetivo era influir en toda la estructura cultural (Nigro, 1998).

“Una importante característica del arte, es la de trascender al paso del tiempo, conservando un carácter vivo, comunicante y directo” (Valero, 1982). Los conceptos renovadores de la pintura de Kandinsky y de Klee se desarrollaron inmanentes con planteamientos arquitectónicos: lo que dio el nacimiento a la Bauhaus (Valero, 1982). Por eso, cuando se habla de Bauhaus y arte industrial se crea una imagen concreta y radical en nuestra mente, ubicar al hombre en el centro de la temática de toda discusión.

Gropius afirmaba que el hombre necesitaba reencontrarse y lo debía lograr valiéndose de las máquinas: que estas eran su herramienta legítima para afrontar la vida moderna.

El significado de la era maquinista.
En cuanto a su capacidad creadora

La intención básica de la Bauhaus era dar a cada alumno la oportunidad de desarrollar sus propias facultades y hacerle comprender la vida como un todo. Por ello, es relevante enunciar las tres etapas de la Bauhaus que marcaron su vida y su historia.

La primera etapa identificada como artesanal se fundamentó en el ideal romántico e irracional que el siglo XIX heredó y que Kandinsky, Paul Klee

y Johannes Itten enraizaron; así, hicieron de la Bauhaus una escuela de artes y oficios más o menos modernizada. La segunda etapa consistió en una unidad entre el arte y la técnica, por lo tanto la escuela se convirtió en un centro de producción donde Laszlo Moholy-Nagy fue quien hizo que el punto fuerte se centrara en el diseño de prototipos para la industria y la producción técnica. En la tercera etapa, la Bauhaus direccionó su pensamiento a la satisfacción de necesidades sociales, entonces Josef Albers retomó la arquitectura como la base de todo hacer, abandonando toda tradición artística.

La estrategia de Johannes Itten se fundamentó en el aprender-haciendo, el autodescubrimiento de la conciencia creadora y sensibilidad artística; mientras Moholy-Nagy se fue más hacia las bases del Constructivismo, la idea como inspiración, el uso de la tecnología como un arte total; pero Josef Albers se inclinó más hacia el contacto de los materiales para la comprensión de los problemas de la creación que confrontaran las ideas. Por eso, aprender a través de la experimentación fue su base estratégica.

Sin embargo, en las tres etapas lo que siempre estuvo presente fue el uso de las formas básicas, el color y los materiales. Cada uno desde su propia experiencia creó su propia pedagogía, atendiendo elementos formales que ayudaran a alcanzar fines, objetivos y metas. Sobre todo, sin olvidar el eje original de la Bauhaus: revolucionar la enseñanza de las artes, pasando de lo académico a estilos personales y libres, por medio de la experimentación estética/pedagógica.

La práctica espontánea, intelectual/emocional y la relación en comunidad maestro/estudiante era la oferta. Y con ello querían transformar la sociedad:

El sueño de Walter Gropius cuando publicó el manifiesto fundador de la Bauhaus en abril de 1919 era unir las artes y la artesanía en un currículum de diseño que diera lugar a una unidad entre la arquitectura y las artes decorativas. Para hacerlo, Gropius creyó que simplemente era cuestión de crear talleres en los que los estudiantes pudieran aprender una serie de destrezas manuales enseñadas por equipos de artistas y artesanos. Su modelo de pedagogía del diseño estaba basado en un ideal utópico de unidad en el que la vida

era sencilla y se producirían resultados maravillosos a partir de la comprensión intuitiva de lo que había que hacer. (Victor Margollin, s. f.)

En cada etapa de la Bauhaus se establecían nuevos principios que reconstruían el ideal de la escuela. De manera especial, la participación de Paul Klee en los diez años (1921-1931) que estuvo en la Bauhaus permite observar los aportes pedagógicos que desarrolló para diseñar sus clases en la asignatura de "Teoría de la forma pictórica", relacionada con los elementos sustanciales estructurales de la composición pictórica, para crear un instructivo organizado que permitiese direccionar su enseñanza hacia lo esencial de la representación gráfica.

Describía sus clases en mapas dibujados con instrucciones claras, apuntes teóricos y ejemplos que las ilustraban. Los aportes del artista y docente Paul Klee que dejó al mundo de las artes plásticas están completamente ligados con el dibujo y el diseño, la construcción de las formas, el color y el movimiento desde las artes plásticas, si bien el dibujo no es el fin último, es el dibujo el recurso inmediato que se descubre al trazo de la línea como elemento fundamental de la teorización práctica de la forma. Dibujar, para Paul Klee, era experimentar con los medios, tocarlos, sentirlos, en fin, esa era la base que constituía a cada taller de la Bauhaus. Estaba fundado en la estructuración de las formas y en la simplicidad de la elaboración. Sus investigaciones se centraron en un quehacer didáctico, sus obras son documentos visuales de comprobación teórica.

La discusión que tenía con sus alumnos lo colocó en un lugar especial. La relación directa con los estudiantes le permitió ubicarse en las necesidades básicas de la construcción formal. Para Klee, dibujar y pintar requerían la misma actitud y compromiso. En este sentido, se distinguen cinco líneas fundamentales en la teoría de la forma que Klee asentó para la configuración: la línea, el movimiento, la dirección, el color y el estudio de los grandes maestros para abstraerlos, deconstruirlos y crear a partir de esta deconstrucción.



Imagen tomada sin fines de lucro. Marzo, 2020.

Las cinco líneas primordiales que trata Klee en sus cuadernos, donde estudia y reflexiona la teoría de la forma pictórica, son hoy día elementos básicos de la representación gráfica en la construcción de los diseños, el dibujo y la pintura, estos elementos constructores según circunstancias y necesidades de creación están presentes según su propia función y sentido.

La teoría de la forma pictórica planteó la presencia de la línea en relación al movimiento, al ritmo, al color y la construcción formal, agregando a estos la necesidad del estudio y la observación de obras del pasado que le ayudasen a comprender su propia configuración. Es importante decir que Klee no se centraba en las formas, sino en el proceso de construcción de las mismas. Así pues, para cada línea de interés realizó un estudio específico, con notas acerca de prácticas y experimentación, y que acompañó con un escrito muy singular registrado en sus cuadernos y denominados hoy día la pedagogía de Paul Klee.

Al referirse al movimiento, Klee observó obras del Romanticismo y su posibilidad del paisajismo. Pero, sobre todo lo abstraigo del estudio de la naturaleza; así mismo, tomó en consideración el texto *La metamorfosis de las plantas* escrito por J. W. Goethe (1784), donde se encuentra el estudio de una planta muy singular. Estudiando el movimiento natural de esta planta, Klee dibuja con línea una forma, solo la dota de lo orgánico de la naturaleza,

continúa su movimiento libre con un trazo seguro y determinante al mismo tiempo. Aquí cabe una anécdota personal, el maestro Melquiades Herrera (1949-2003) en la enseñanza de la geometría en el estudio de licenciatura, recurrió a este mismo proceso de observación de la naturaleza para enseñar la ley de Fibonacci, realizó un bello dibujo donde el tallo crecía y en él las hojas se dibujaban poco a poco. En ambos casos lo que se deseaba enunciar era el hecho de observar el crecimiento que se da de forma sucesiva y multiplicada; con esta reflexión se entiende que se puede crear una forma hasta el infinito con fundamento en la dinámica de la naturaleza.

Por otro lado, el ritmo está fundado en la experiencia propia con la música y específicamente con el instrumento del violín. La música dotada de ritmo de forma natural se repite en un andar cíclico. La repetición de una misma nota o de un mismo color, un mismo motivo, una misma forma en un plano o la superposición en un plano gráfico. La sustancia está en la polisensorialidad de los elementos. En el tiempo en que nació Paul Klee, la música clásica surge como una aportación del neoclásico que vio nacer el Romanticismo. Mozart modificó el sistema de construcción musical (Valero, 1982), y Klee se sumó a la construcción de la polifonía por la simultaneidad de varias melodías independientes con movimiento y direccionalidad, las cuales convergían en una doble dimensión de tiempo y espacio. En la construcción musical se descubrieron tonalidades, ritmos, repeticiones, variación, acentos, texturas, líneas y armonías, conceptos que Klee añadió sin problema a la teoría formal haciendo con ello una analogía de las artes visuales y la música.

Otro aspecto que teoriza Paul es el color, parte climática de su aporte del análisis de la forma pictórica apoyado en los estudios de la luz y el color ya realizados. Klee crea su propia coloración, acentuación y monocromía tendiendo al color gris como el origen de todo el espectro de los colores.

Considera que el color es un organismo vivo con escala de tonalidades. En este sentido cabe mencionar que los aportes de Itten y Goethe son

influencia para la construcción de la teorización y argumentación de las coloraciones de Klee.



Imagen tomada sin fines de lucro. Marzo, 2020.

El siguiente cuadro muestra una línea de tiempo de la teoría del color y su posible funcionamiento en los análisis de Paul Klee y la vida futura de las artes plásticas, el diseño y la comunicación visual.

En torno a la construcción de la forma, Klee mira con calma las posibilidades de las figuras geométricas que convergen en un mismo espacio. Mismas que los abstraccionistas habían dispuesto en el arte abstracto, en la propuesta cubista y en el principio de síntesis de Cézanne. Juega con hilos que le permiten diferenciar las formas internas de las externas. Entonces, su teoría versa en partir de las formas existentes para poder comprender su origen, del mismo modo reitera que la forma interna de la forma define la forma externa de la misma.

Los aspectos bidimensionales están relacionados con las propiedades intrínsecas de las formas, lo cual le permite analizar la construcción interna observando cada uno de los elementos que la conforman, a tal caso que desde su construcción interna le es posible modificar, cambiar, combinar y crear nuevas formas irregulares. Con ello, crea la configuración de la forma y como consecuencia el diseño se desprende del tallo de las artes plásticas, para convertirse en un nuevo campo de conocimiento con sus propias herramientas, medios y teorías.

Tabla. La Teoría del color, algunas perspectivas históricas.

Teoría del color: es un conjunto de reglas que teorizan en torno a las combinaciones de los colores, luz y pigmento.
Aristóteles (384-322 a. C.): propuso que los colores estaban vinculados con cuatro elementos: tierra, fuego, agua y cielo.
Leonardo Da Vinci (1452-1519): reafirmó el argumento anterior dando nombres y relacionándolos con la naturaleza, como por ejemplo: amarillo para la tierra, verde para el agua, azul para el cielo y rojo para el fuego, y a la par el blanco para luz y el negro para la oscuridad.
Newton (1642-1727): hizo estudios sobre la naturaleza de la luz y la óptica, y antepuso que la luz blanca estaba compuesta por una banda de colores -rojo, naranja, amarillo, verde, cian, azul y violeta- que podían separarse por un prisma. Y a estos los llamó colores espectrales.
Goethe : (1749-1832, Alemania): por su parte implementó por primera vez un sistema para poder explicar la teoría de los colores. El círculo simétrico fue su máxima aportación sin dejar de lado su bella poesía. Este está basado en la simetría y la complementariedad.
Ostwald (1853-1932): manifestó que hay cuatro sensaciones cromáticas: amarillo, rojo, azul y verde y dos sensaciones acromáticas, blanco y negro.
Johannes Itten (1888-1967, Suiza.): él argumenta que el color es un vehículo que conduce por el camino para las composiciones policromáticas. Su mayor aportación fue la argumentación de los 7 contrastes de colores.

Fuente: elaboración propia (2019).

Desde otra perspectiva, los aportes de Klee están reflejados en la obra misma que él produjo. Es posible que el eje rector de la producción artística de Klee y de su enseñanza se instaurara en el color, concepto que apropió desde que era niño (cuenta la historia que al descubrir a Paul garabateando en un trozo de papel, su abuela empezó a darle clases de dibujo) y que se fortaleció al estudiar la teoría del color y la luz, esto al ingresar a la academia de arte. Dijo: “el color se ha apoderado de mí; no tengo necesidad de perseguirlo. El color y yo somos una sola y misma cosa. Soy pintor” (Paul Klee, 1997).

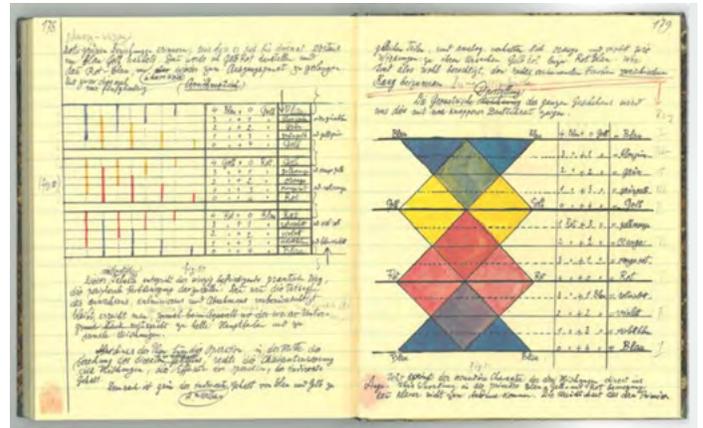
Las experimentaciones lo llevaron a crear una diversidad de coloraciones, aspecto plástico característico de su obra. Sin embargo, lo más importante y de predominio no estaba en el color y la luz, sino en el trazo dibujístico infantil que conservó la obra producida en todos los periodos de su creación. Su tesis versó en que lo esencial no es la forma definitiva de las cosas, sino el proceso que conduce a ella. Extrajo de su experiencia lírica y su relación con la música y la naturaleza el ritmo, la armonía y el orden. La relación sonora del instrumento y las plantas le educó a tal modo que los colores respondían a estos conceptos y vibraciones. Obtuvo como resultado el compromiso de lo que quería decir, por ello a cada documento escrito le dio sentido de responsabilidad al enseñar. Sus clases estaban fundamentadas en sus notas, diagramas y dibujos, documentos argumentativos de su teoría, dicen que no improvisaba, todo lo tenía anotado, explicaba cada proceso de la forma, del color, del movimiento y del ritmo.

Recurrir a las construcciones con figuras geométricas y al movimiento que ya Cézanne había puesto en escena y su influencia cubista permitió alejarse cada día más de toda representación mimética, creando metáforas cromáticas en formas simbólicas coloreadas. Siempre intentando ir más allá, ver, conocer, sentir: intentando dar forma a lo visible.

Se observa fascinante el hecho de ver y leer las notas de Paul Klee, en la exposición del 2012 en Madrid por la colección Juan March, mostrando en

un bello espectáculo fotografías, dibujos, pinturas, notas, documentos vivos que explican la gramática y la sintaxis de la trayectoria de vida artística y docente de Paul Klee.

La obra literaria de Klee incluye desde aproximaciones a los procesos artísticos en la infancia, hasta importantes estudios de color y composición (tomado con fines didácticos, 2020).



Ambas actividades en convergencia, la docencia y la producción artística, formaron las reflexiones sobre su propio quehacer artístico, donde cabe señalar que nunca perdió el sentido de una teoría del arte. Klee, como un alquimista, se dispuso a inventar su propio proceso en la vivencia misma, explicando como empezó por relacionar líneas, formas y colores entre sí; agregó un acento aquí, lo quitó allá, hasta lograr ese sentimiento de equilibrio o adecuación tras el cual cada artista se afana (Gombrich, 2002).

Esta acción me recuerda al mismo proceso que el maestro Aceves Navarro (1931-2019) aplicaba en sus obras, era magistral ver cómo a partir de grandes pinceladas o brochazos el maestro Navarro te distraía entre el color y la forma, para que al final en un juego rítmico diera fin a su creación. Hablaba con los trazos, los colores y las formas.

El máximo aporte de Klee a la Bauhaus y por lo tanto de esta a la disciplina del diseño, se observa en la propuesta de la configuración de la forma, encaminada directamente a la estructuración

y producción de imágenes en función de la misma. Impactando con ello a artistas y diseñadores del futuro, sin embargo, en el entendido de Klee, él no impartía clases a artistas ni a diseñadores, él enseñaba a creadores capaces de configurar trabajos prácticos, así pues, conformó herencia e influencias vastas a todas las generaciones. Con ello, sus obras se convirtieron en un campo de pruebas y experimentos de carácter pedagógico, praxis con comprobación, metodologías estructuradas entre la teoría y la práctica: ensayos, pruebas y declaraciones. Dibujos de carácter infantil se observan en cada obra, líneas ingenuas pero seguras, formas imaginarias, pero con sentido lógico y natural.

Dichos ensayos hoy día tienen tres lecturas: documentos históricos, notas didácticas y obras de arte. Tal cual libro de artista que deja al descubierto su magia y proceso de creación, Klee dejó a la historia más que un instructivo para reflexionar la forma. El aporte traspasa fronteras, sus notas se incrustan en las clases de dibujo y diseño básico dentro de las universidades del siglo XXI con una tradición instaurada a mediados del siglo XX.

Crear y configurar su obra a partir de sus propias notas, no es otra cosa más que la comprobación práctica de su propia teoría reflexiva. El hacer con el ser se conjuntaron para decir una verdad absoluta. La escuela de la Bauhaus cumplía su objetivo, renovar la enseñanza, la comprensión y la inclusión del arte en la sociedad desde nuevos procesos constructivos.

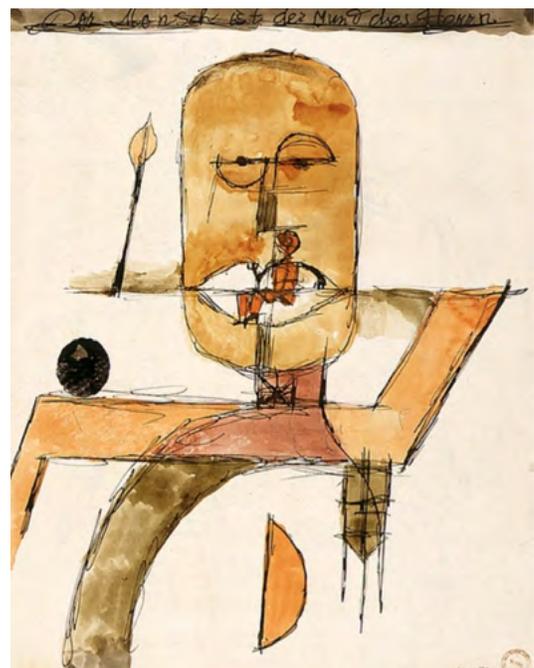
El dibujo, dijo Aceves Navarro en una charla en el Museo del Chopo cuando presentó su libro *¡Cambiamos por favor!* (2003), es la noticia misma, no es un proceso, es una acción que sucede aquí y ahora, no se necesita inspiración, lo que se necesita es fuerza de voluntad para poder ejercerla.

Así pues, en el manifiesto de la Bauhaus se había proclamado una teoría que incluía tres aspectos importantes, por un lado, al dibujo, seguidamente a la artesanía y finalmente el aspecto científico-teórico, con el tiempo se transformó a una teoría de la forma en general. Fue Paul Klee el responsable de esta asignatura, él no visionaba la tarea

tan ardua que él mismo realizaría para completar la parte teórica científica dentro del taller, la línea que tenía que seguir se direccionó hacia las figuras elementales y los colores primarios.

Los maestros estaban en la disposición de emplear nuevos sistemas de pensamiento conceptual, al final ese era el cometido de la Bauhaus, cambiar el sistema de enseñanza a partir de nuevos procesos de construcción de las formas, reflexionarlas y teorizarlas, experimentarlas y comprobarlas. Itten, Klee y Kandsisky habían sido asignados para tal tarea y así fue como se construyeron los talleres teórico-prácticos en función del diseño.

El dibujo, siendo una noticia, es un signo comunicativo, solo falta el lector, solo falta decodificar el mensaje, la expresión, visualizarlo mentalmente, guardarlo en la memoria, traducirlo a vectores y codificarlo. La intención es que el lector capte los signos como imágenes mentales para su valoración posterior. Así, lo que hace el dibujante es proyectar lo que vio, pensó o ideó, para que al mismo tiempo sea procesada la información y se traduzca a lenguajes representacionales, la forma cobra sentido, la línea se plasma en una impronta, el color aparece como por arte de magia.



El educador, Paul Klee (s. f.). Pintura dibujo.

Referencias

- Acha, J. (2016). *Teoría del Dibujo, su sociología y su estética*. Ediciones Coyoacán.
- Dondis, D. A. (1976). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Gustavo Gili.
- Esqueda, R. (2003). *El juego del diseñar. Un acercamiento a sus reglas de interpretación creativa*. Asociación de escuelas de Diseño Gráfico.
- Fischer, E. (1996). *La necesidad del arte*. Planeta.
- Gombrich, E. H. (2002). *La historia del arte*. Debate.
- Nigro, C. (1998). *Mondrian y De Stijl*. Planeta.
- Saloma Ramírez, M. (s. f.). *Dibujo al Natural*.
- Valero, F. (1982). *Diálogos con el arte*. S E I, S.A. México.

*Mtra. Huberta Márquez Villeda

Doctorante en Artes y Diseño por la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Maestra en Artes Visuales y Licenciada en Artes Visuales también por la UNAM. Autora de publicaciones nacionales e internacionales. Representante (suplente) de maestros en el Consejo Técnico del Departamento de Diseño y Comunicación Visual. Integrante del Comité de Escuelas de Diseño en la UNAM (2012-2015). Embajadora de la Educación. Artista plástica seleccionada en el Primer salón de la Gráfica del Estado de México, Museo Nacional de la Estampa Estado de México (2007). Más de 20 exposiciones individuales estatales y nacionales. Secretaria Técnica y miembro fundador del Seminario Interdisciplinario de Arte y Diseño de la UNAM.



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.



El color en la arquitectura dentro del contexto de la Bauhaus

*Edwin Iván González López**

A lo largo de la historia de la arquitectura el uso del color ha sido común denominador en diferentes épocas y estilos, en algunos casos como decoración u ornamentación con el objetivo de embellecer un espacio mecánicamente apto, y en otros llegando a un nivel de composición tal que, sin su aplicación, la obra simplemente no pudiera ser mostrada ni comprendida en su totalidad.

Ya desde los primeros textos vitruvianos, encontramos la euritmia como una mezcla coherente y armónica entre colores y líneas, y que Vitrubio coloca como uno de los seis elementos que componen la arquitectura junto con el ordenamiento, la disipación, la simetría, el ornamento y la distribución. Sin embargo, para principios de siglo XX y con la llegada de la arquitectura moderna, una gran cantidad de autores optaron por la monocromía en su volumetría, dándole mayor importancia a la distribución del espacio, su funcionalidad y su construcción.

La importancia que tuvo la aplicación del color en la arquitectura dentro del contexto de la Bauhaus posiblemente ha sido un tanto desestimada, partiendo del punto en que relacionamos a la arquitectura racionalista y funcionalista emanada de la Bauhaus como una arquitectura en la que el blanco dominó la mayoría de los ejemplos, posiblemente como una muestra clara de sencillez formal, en la que los arquitectos jugaban con el volumen, la luz y la

sombra, más que con la policromía. Sin embargo, si bien es cierto que los blancos, grises y negros imperaron en la arquitectura moderna, también existió una gran cantidad de ejemplos en los cuales el color fue parte fundamental del edificio, no solo como un aspecto meramente decorativo, sino como un elemento fundamental dentro de la composición arquitectónica.

En el siguiente texto hablaremos solo de algunos de los muchos ejemplos que podemos encontrar del uso del color en la arquitectura realizada dentro del contexto de la aparición de la Bauhaus como institución académica, pero también como la representante de un movimiento que revolucionó la arquitectura del siglo XX, así como una serie de autores, que si bien no pertenecieron directamente a la Bauhaus, sí se nutrieron de su influencia y ayudaron al crecimiento del movimiento moderno.

Uno de los primeros ejemplos de los que podemos hablar en términos de color, incluso como un antecedente a la Bauhaus y al movimiento moderno, se encuentra en el Expresionismo arquitectónico alemán, específicamente en la obra de Bruno Taut, considerado un arquitecto dentro de la corriente expresionista, prefuncionalista, y que se unió a Walter Gropius y otros artistas en un colectivo llamado Arbeitsrat für Kunst o Comité de Trabajo para el Arte. Taut fue el antecedente más directo para varias de las ideas que Gropius desarrollaría posteriormente para la creación de la Bauhaus.

Sin duda el proyecto que puso a Taut en el mapa arquitectónico fue el Pabellón de Vidrio para la Deutscher Werkbund en Colonia (1914), en donde se muestra ya claramente la importancia que tenían para él la luz y el color dentro de la arquitectura. Un espacio de planta circular con muros a base de bloques vidriados y una cúpula semibulbosa acristalada, que permite el paso tenue de la luz, la cual se mezcla con coloridos mosaicos decorativos del interior. Según el mismo Bruno Taut, este espacio fue inspirado en el destacado juego de luces y colores que se produce en el interior de las catedrales góticas.

El gran manejo de la teoría del color en la obra de Taut tiene un claro origen en su trabajo como pintor, para él una obra bidimensional no podía ser planteada en términos cromáticos igual que una obra volumétrica, prefiere los colores puros en la arquitectura, los cuales elegía con base en el estudio de iluminación de cada espacio, y se aleja de los colores secundarios como el naranja y el violeta, a los que considera muy excesivos y más acordes con la gráfica bidimensional (Lluch, s. f.).

La importancia del estudio y aplicación del color en la obra de Taut queda de manifiesto en lo que nos menciona Juan Serra Lluc (s. f.):

Taut asegura que allí donde hay luz, hay color. Color y luz son inseparables, de modo que para Taut el color no es algo añadido a la forma, sino anterior a ella. El color-luz, es previo a la forma y necesita de ésta para materializarse.

Otro ejemplo más del uso destacado del color en la obra de Taut lo podemos observar en el conjunto habitacional de Onkel Toms Hütte, realizado entre 1926 y 1935, en el cual vemos ya una clara postura moderna en el uso de los volúmenes básicos, pero destacando nuevamente el color como elemento fundamental de su composición.

Los contrastes de color para destacar algunos elementos de la fachada son notables en los edificios de departamentos de tres niveles. Utiliza principalmente colores primarios, y secundarios en menor medida, para destacar volúmenes, como bal-

cones o remates arquitectónicos. Entremezcla rojos, amarillos, azules y verdes de manera dinámica sin saturar la composición. Destaca parámetros en amarillo que salen ligeramente de la fachada y opaca con rojo los que están remetidos, todo sobre un zoclo de tabique aparente.

Por el contrario, en el área de las viviendas unifamiliares el diseño de las fachadas de influencia funcionalista es modular, pero les da individualidad al pintar cada fachada de un color diferente a la vivienda contigua, siempre en una misma gama tonal a base de rojos, rosas y ocre. Con esto separa visualmente cada vivienda pero al mismo tiempo le da unidad al conjunto.

Uno de los primeros proyectos con una tendencia a la abstracción más básica del volumen, prácticamente cubista, es el que desarrolló Johannes Itten, uno de los primeros profesores y fundador de la Bauhaus en Weimar. Seguidor fiel del mazdeísmo, religión persa que difundía la vida en austeridad y la alimentación vegana, presentó una perspectiva del diseño de una vivienda unifamiliar titulada *La casa del hombre blanco* en 1920. Proyecto un tanto polémico debido a la postura de Itten que pensaba que el estilo de vida mazdeísta ayudaba al progreso de la raza aria, controversia que por supuesto se acentuó con el nombre que le dio al proyecto (Knöfel, s. f.).

Como sabemos, dentro de la Bauhaus se desarrollaron una gran cantidad de propuestas arquitectónicas que sentaron las bases de la arquitectura moderna del siglo XX, y en referencia al tema que nos atañe, un proyecto escolar que vale la pena mencionar es el desarrollado por el húngaro Farkas Molnár, alumno destacado de Walter Gropius y encargado de organizar la primera exposición de la Bauhaus en 1923, todavía en la etapa de Weimar.

Además de la organización, Molnár presentó un proyecto considerado como pionero dentro la arquitectura moderna, basado en un cubo característicamente rojo, presentado como vivienda unifamiliar. Si bien solo fue una propuesta isométrica, el impacto que tuvo en profesores y alumnos de la Bauhaus es de destacar, no solo por la abstracción máxima de la forma sino además por la fuerza que le imprimió el rojo a su volumen.

Por la misma época presentó una perspectiva para una casa unifamiliar en la que, a diferencia de su cubo rojo, juega con la forma básica y presenta volúmenes de diferentes tamaños y alturas, proponiendo además el uso de la azotea como espacio habitable, la fachada presenta tonos amarillos muy tenues, rojos y azules.

Un periodo que imprimió un carácter cromático muy interesante a inicios del siglo XX y que se desarrolló en diferentes disciplinas artísticas fue el movimiento conocido como De Stijl o Neoplasticismo holandés. De este surgió una gran corriente gráfica, en la que los autores tomaron los colores primarios y los elementos ortogonales, plano-línea, como base compositiva de la obra.

Los Países Bajos se hicieron presentes en el arte moderno con esta corriente, autores de la primera generación como Piet Mondrian, Gerrit Rietveld y Theo Van Doesburg, entre otros, se destacaron tanto en soluciones gráficas bidimensionales como tridimensionales, que incluso llegaron a tener una influencia muy clara en el movimiento moderno de la Bauhaus, desde la etapa de Weimar y que continuó en Dessau.

Si bien el movimiento Stijl ha sido relacionado históricamente con el arte gráfico en dos dimensiones, en el que Piet Mondrian se destacó posiblemente como el autor más reconocido, también se dieron algunas propuestas volumétricas siguiendo un concepto mediante planos horizontales y verticales que parecen flotar, en los que los colores primarios se vuelven particularmente protagonistas de la composición. De estas propuestas, destacan sin duda las que desarrolló en los primeros años de la década de los veinte Theo Van Doesburg, arquitecto, pintor y teórico que desarrolló su carrera en diferentes planos, realizó composiciones gráficas en dos dimensiones, con una clara tendencia neoplasticista, mediante líneas rectas a 90° y 45°, usando colores primarios y derivados de estos. Sin embargo, también experimentó con los planos entrelazados ortogonalmente para formar volúmenes que después aterrizó en propuestas arquitectónicas, en las que claramente se percibe la influencia

del movimiento moderno a través de volúmenes básicos, líneas rectas y planos, y al mismo tiempo aplicando una cromática primaria.

De las diferentes propuestas arquitectónicas de Van Doesburg, la más importante fue el diseño en 1926 del interior del Café Aubette en Estrasburgo, en el que intervino una serie de salones pertenecientes a un edificio del siglo XVIII modificado en diferentes ocasiones, y en donde Van Doesburg lleva a la realidad sus propuestas gráficas en dos y tres dimensiones que desarrolló durante varios años. Sin embargo, y a diferencia del concepto básico neoplasticista, juega con los planos a 45° y realiza una serie de coloridos paneles cuadrados y rectangulares biselados en muros y plafones, dándole un mayor dinamismo al espacio. El diseño no es plano, los paneles, al salir ligeramente del paramento del muro, provocan una delgada sombra que da tridimensionalidad a la composición. Y aún más destacado es el diseño de líneas y planos inclinados a 45°, rompiendo claramente con el concepto ortogonal del Stijl, pero manteniendo la cromática de amarillos, azules, rojos, blanco y negros.

Sin duda la obra arquitectónica más representativa del Neoplasticismo holandés y principalmente de los postulados de Theo Van Doesburg, la podemos encontrar en la ciudad de Utrecht, en los Países Bajos, conocida como la casa Rietveld Schröder, por el nombre de sus autores, el arquitecto Gerrit Rietveld y la arquitecta Truus Schröder. Gerrit Rietveld se había ya hecho conocido por el diseño de la *Red Blue Chair* en 1917, una silla presentada mediante los conceptos del Stijl, planos cuadrados y rectangulares, así como los colores primarios, elementos que llevaría a la escala arquitectónica en la casa Rietveld Schröder en 1924. Esta obra según Kenneth Frampton, es el ejemplo arquitectónico más representativo de los postulados de Van Doesburg en relación con la economía, funcionalidad, dinamismo, apego a la escala humana, descomposición cúbica y rechazo a la decoración tridimensional mediante el uso solo del color como elemento estético. Según Van Doesburg, la vida y el arte no puede separarse, el arte debe ser técnico y funcional (Frampton, 2016).

La volumetría de la casa Rietveld Schröder, si bien parte de la forma cúbica, se descompone en planos horizontales y verticales que le dan un dinamismo poco visto para ese periodo. Los volados, muros, cornisas y balcones se desprenden y deconstruyen la forma. La línea recta y el plano sigue siendo la base de la composición, pero el volumen es dinámico. La fachada en su decoración contrasta con el interior. Por fuera impera la sobriedad del blanco y el gris en muros, así como la cancelería negra, unos cuantos destellos rojos y amarillos añaden ese carácter neoplasticista. El interior, por el contrario, es una gran muestra compositiva de color, el negro y el blanco se contrastan claramente con los colores primarios, tanto en muros, plafones, pisos, puertas y cancelería. Una composición atrevida y caótica por momentos, una gran muestra volumétrica de los postulados neoplasticistas. En cuestión arquitectónica, la casa es un espacio abierto y dinámico, prácticamente sin muros de carga intermedios, y puertas corredizas que modifican el espacio, con solo moverlas.

Un momento clave para que los conceptos neoplasticistas se hicieran presentes dentro del contexto de la Bauhaus fue cuando en el año de 1921 Theo Van Doesburg llega a la Bauhaus de Weimar por invitación de Gropius. Los cambios que se darán dentro de la escuela fueron sumamente significativos, yendo más allá de la muestra de los conceptos del Neoplasticismo en cuestiones académicas. Claramente Gropius concordaba con varios aspectos teóricos del movimiento, lo que posteriormente influenciaría la modificación que realizó a los postulados de la Bauhaus hacia Dessau, en los que la máquina y el arte trabajarán juntos, el acercamiento a la industrialización del arte era el futuro de la Bauhaus para Gropius, muy acorde con los conceptos de Van Doesburg. Este hecho fue un claro punto de ruptura entre Gropius y Johannes Itten a raíz de la postura de dicha industrialización. Cabe mencionar que Itten fue uno de los profesores más influyentes dentro la Bauhaus durante sus primeros años, su teoría del color, difundida como profesor de esta escuela, fue y sigue siendo de gran influencia para muchas generaciones dentro en las artes gráficas.

Un ejemplo en donde podemos ver cierta influencia del Neoplasticismo directamente en la arquitectura de la Bauhaus es el edificio de la misma escuela diseñado por Walter Gropius para la nueva sede en Dessau, Alemania, inaugurado en 1926. Uno de los ejemplos de arquitectura moderna más representativos de la historia y que posiciona a Gropius como uno de los principales arquitectos del movimiento moderno. En este edificio, Gropius intentó sintetizar los postulados de la Bauhaus relacionados con esta segunda etapa, en la que quería mostrar el uso de la máquina y la industrialización al servicio de las diferentes artes.

La forma es sencilla, la línea recta y el plano dominan el conjunto, los espacios abiertos a manera de planta libre se hacen presentes en todo el conjunto. Los espacios se pueden modificar mediante el uso de muros divisorios corredizos. El concreto, la herrería y el vidrio son los elementos principales de la construcción, la industrialización es parte del edificio, mismo camino por el que Gropius intentaba guiar a esta institución. Diferentes formas y alturas se levantan en el conjunto, pero siempre atenuadas a la línea recta y al plano.

El edificio principal parece ser una gran caja de cristal, Gropius buscó transparencia en la fachada principal, colocando un enorme ventanal a base de cristal y cancelería de acero desligada de la fachada, elemento que después se conocería como muro cortina. Posteriormente, dicha herrería sería reconstruida en aluminio debido a la oxidación. Con este muro cortina Gropius logra una fachada limpia sin elementos que sobresalgan, acentuando así la ligereza y limpieza de la fachada, pero principalmente la transparencia. Durante el día, debido al color gris oscuro de la herrería, hoy de color negro, se perdía aún más el acero y se hacía más evidente el concepto de la caja de cristal. Por la noche la caja se iluminaba como una gran lámpara, ya que la luz interior se hacía evidente en el exterior. Sin embargo, con el paso de los años, y debido a la gran entrada de luz en verano, fue necesaria la colocación de cortinas.

El edificio de los dormitorios cuenta con una serie de balcones contiguos que invitan a la convivencia entre los estudiantes. Las azoteas planas se convierten en espacios de uso y encuentro. El interior es dinámico, se pueden hacer salones y talleres de diferentes tamaños dependiendo de las necesidades, gracias a los muros corredizos. Los elementos estructurales no se ocultan, por el contrario, se hacen obvios, lo mismo sucede con las instalaciones. Para Gropius estos elementos mostraban el avance y la tecnología como parte del diseño. Los elementos decorativos como sillas, mesas de trabajo, lámparas, puertas y picaportes, eran diseñados por los mismos talleres de la escuela.

Los colores blancos, negros y grises dominan el exterior y el interior del conjunto, sin embargo, en este último, tanto en talleres, salones y áreas comunes, podemos observar la influencia de los colores primarios en ciertos elementos. Se resaltan con rojos, azules y amarillos algunos muros, plafones, trabes, y alfardas, rompiendo con la gama cromática que domina el exterior.

La pureza constructiva del edificio de la escuela se va a repetir en las casas diseñadas por el mismo Gropius para los profesores, incluyendo la propia. Estas casas, así como el edificio principal, iniciaron con una fuerte crítica por parte de la comunidad de Dessau, ya que las consideraban ostentosas, sobre todo tomando en cuenta que la mayoría de la comunidad vivía en una situación precaria, y veían la llegada de la Bauhaus como un problema más que una oportunidad. Se dice que el mismo Gropius se vio sorprendido cuando vio por primera vez el enorme tamaño de las casas de los profesores, ya que prácticamente eran residencias (Hochman, 2002), desvirtuando de alguna manera el espíritu de progreso y el carácter social de la Bauhaus. Sin embargo, y en términos estrictamente arquitectónicos, las casas se destacan por su sencillez volumétrica y decorativa. Principiante la casa del mismo Gropius, hoy reconstruida, es de una gran pureza volumétrica, jamás monótona, alejada totalmente de la ornamentación innecesaria, y que nos muestra por qué Gropius es uno de los padres de la arquitectura moderna mundial.

El blanco es el color elegido por Gropius para estas viviendas, sin embargo, algunos de los profesores no se encontraban completamente cómodos con la monocromía de estas casas. El ejemplo más claro fue el de Wassily Kandinsky, al que le abrumaba el exceso de blanco en el interior de su vivienda, lo cual nos resulta lógico sobre todo si vemos la tendencia multicromática de su gráfica. Para esto, Kandinsky mandó pintar todo el interior de decenas de colores y matices. Plafones, pisos, muros, barandales, escaleras y zoclos de tiñeron de todo tipo de colores en diferentes gamas, además de blanquear el cristal del ventanal de la escalera por cuestiones de privacidad.

Otro de los autores que sin duda se destacó por el uso del color en su arquitectura fue Charles-Édouard Jeanneret-Gris, mejor conocido como Le Corbusier, ya que, si bien no perteneció directamente a la Bauhaus, fue sin duda uno de los padres del movimiento moderno arquitectónico y contemporáneo del desarrollo de esta escuela. Si bien la obra de Le Corbusier en su mayoría la relacionamos con la monocromía, al uso del blanco y el gris del concreto aparente, esto está alejado de la realidad, existen diferentes proyectos en los que Le Corbusier utilizó el color como elemento compositivo de proyección y no solo como un elemento decorativo. Definitivamente su labor como teórico y como pintor se dio de la mano con la arquitectura y el uso del color terminó influenciándolo al momento de proyectar.

El primer intento de Le Corbusier en el uso de la teoría del color aplicado a la obra arquitectónica se dio en la villa La Roche-Jeanerette de 1925 en París. En esta obra, mediante el uso del color Le Corbusier dimensiona los espacios a su conveniencia, los alarga, los disminuye, lo desaparece o lo jerarquiza. Hace de un espacio monocromático estático uno policromado elástico (Lluch, s. f.). Negros y grises se conjugan con muros azules, cafés y turquesas en pequeñas secciones, así como un gran muro de doble altura perteneciente a la galería de cuadros, en tono crema muy tenue, que con el impacto de la luz natural se satura y muta al amarillo. Una rampa

dentro de la misma galería se jerarquiza y domina la composición con un intenso color terracota que sobresale del piso rosa.

Las escaleras de la casa cuentan con un poco ortodoxo negro intenso, mediante losetas cuadradas, que contrastan con el blanco y el turquesa de los muros. Por el contrario, su fachada es muy minimalista, blanca al más puro estilo de arquitectura de los veinte, y cancelería negra, casi como si tuviera la intención de sorprendernos una vez adentro, mostrándonos un interior inesperado, tan distinto y tan congruente a la vez.

Otro ejemplo más práctico que teórico del uso del color por Le Corbusier lo realizó en la Villa Savoye, construida en 1929 en la ciudad de Poissy, Francia. En ella tenemos el mejor ejemplo de los tan conocidos postulados de Le Corbusier para una *nueva arquitectura*, presentados en 1927. La planta y fachada libre, la planta sobre pilotes, ventanas alargadas y terraza jardín, se plantean como una propuesta en esta y en muchas de sus obras, conceptos que adoptaron una gran cantidad de autores como parte del movimiento moderno. Sin embargo, y a pesar de que el color blanco domina fachadas e interiores, con la sencillez y limpieza de muchas de sus obras, en esta Le Corbusier tiene un detalle muy destacado en cuestión de color. El volumen bajo de la casa que contempla el garaje, y que es en el que descansa la vivienda, es contrastado con toda la fachada al pintarlo de verde oscuro, con el objetivo de camuflarlo con los árboles que están alrededor de la casa, aprovechando el hecho de que la propiedad se encuentra totalmente rodeada de vegetación. De esta manera, la casa aparenta estar sostenida solo sobre una serie de delgadas columnas de sección circular, que le añaden una ligereza visual al conjunto, simulando una casa un tanto flotante y acentuando el concepto de la planta alta sobre pilotes.

Para la década de los cincuenta Le Corbusier había desarrollado una plástica apoyada en el concreto armado de formas más atrevidas en cuestión geométrica, deja un tanto de lado las formas básicas como los cubos y paralelepípedos y se sumerge

en una expresión más plástica. El ejemplo más claro de esto lo vemos en la Capilla Ronchamp en Francia, construida entre 1950 y 1955. La plasticidad que le da el concreto armado a la forma orgánica se hace presente, principalmente en el gran volado de la cubierta, es un Le Corbusier renovado, la curva se muestra en planta y alzado, los muros curvos le dan un carácter plástico nunca visto en su obra. Sin embargo, la policromía sigue siendo parte de su labor, ya que coloca en los altos muros de la capilla una serie de vanos de diferentes tamaños y formas, así como cristales de varios colores que le dan un resultado lumínico sumamente interesante al interior, haciendo recordar el efecto casi espiritual de los interiores de las catedrales góticas.

En 1951, con la unidad habitacional de Marsella, Le Corbusier nos muestra el edificio en el que aterrizó su teoría antropométrica de escala y proporción humana y su relación con el espacio horizontal y vertical arquitectónico, conocido como El Modulor. Por otro lado, en términos formales, presenta un gran volumen a base de concreto armado aparente, tendencia que vemos también en los diferentes edificios gubernamentales que realizó en Chandigarh, pero en Marsella, a pesar de la gran escala del edificio, mantiene el concepto de planta baja libre, sosteniendo el edificio mediante una serie de columnas en forma de pirámide trunca invertida, así como la azotea plana proponiéndola como un espacio habitable.

Los colores primarios principalmente, así como algunos verdes y naranjas, se van a presentar en los muros y pretilos de los balcones y ventanas de las fachadas oriente y poniente, contrastando con el color gris del concreto aparente. Las fachadas norte y sur, que son más pequeñas, se contrastan claramente una con la otra, ya que la fachada sur presenta una serie de balcones en la misma tendencia de las fachadas principales, pero la norte es un muro cabecero completamente ciego colado en concreto aparente, en que Le Corbusier solo deja que el material hable por sí mismo, que la textura del concreto descimbrado en bruto, con sus diferentes tonos grises, nos muestre una fachada limpia y sencilla, mas no monótona.

Así como hemos mostrado ejemplos de arquitectura europea, el uso de los conceptos arquitectónicos relacionados con la Bauhaus y con el movimiento moderno no fueron ajenos a México, por el contrario, una gran cantidad de arquitectos nacionales a partir de la década de los veinte incursionaron en un movimiento de carácter social, influenciados claramente por los conceptos de la Bauhaus, y en algunos casos por la propuesta de Le Corbusier.

Uno de los arquitectos que, si bien tuvo diferentes etapas arquitectónicas, siempre buscó la funcionalidad como parte de su obra, y sin duda es uno de los arquitectos más importantes dentro del movimiento moderno en México, fue Luis Barragán. El uso de la funcionalidad espacial, pero además el gran manejo del color y de la luz, son características notables de su obra. Posiblemente en la historia de la arquitectura mexicana nadie manejó la luz, la sombra, el color, las texturas y la conjunción de todas ellas como lo hizo Barragán. Incluso dejando una escuela dentro de la arquitectura mexicana de diferentes autores posteriores que adoptaron estos conceptos y ayudaron a crear un movimiento moderno.

La primera etapa de la arquitectura de Barragán se ubica en Jalisco, indagando en los elementos de la arquitectura del campo, de las construcciones vernáculas, completamente influenciado por las haciendas en las que se desarrolló su niñez. El uso de acabados rústicos, herrería, madera, las tejas y losetas de barro, colores llamativos, espejos de agua e incluso arcos de medio punto y conopiales, como influencia de la arquitectura conventual mendicante y de las ilustraciones de Ferdinand Bac. En una segunda etapa se enfocó en la vivienda de corte funcionalista, más apegada al concepto europeo, en donde imperó la monocromía, volúmenes sencillos, líneas y planos rectos. Pero sin duda el periodo más significativo de su carrera es el que el mismo Barragán llamó *arquitectura emocional*, etapa en la que nos enfocaremos principalmente, ya que además de las diferentes características que la hacen sumamente original, posiblemente el uso del color y su interacción con la luz, sea lo más destacado.

Para Barragán el color complementaba a la arquitectura, pero también la transformaba. Sus conceptos concuerdan claramente con los mencionados por Le Corbusier, afirmando que el color ensancha y achica los espacios, además de que añade la magia necesaria a cada espacio (Barragán, 1980). Sin embargo, a diferencia de otros autores que hemos mencionado como Van Doesburg o Le Corbusier, que concebían el espacio arquitectónico simultáneamente al estudio del color, incluso realizando estudios cromáticos previos como parte del proceso creativo y proyectual, Barragán primero proyectaba, luego construía y luego coloreaba.

El método creativo de Barragán era un tanto particular, ya que era constantemente cambiante, no estaba cerrado a modificar en el proceso incluso de la misma obra. Es bien sabido que mientras se desarrollaba la misma construcción, en muchos casos Barragán eliminaba o agregaba muros, los disminuía o levantaba, modificaba los espacios y sus alturas. El color, sin embargo, era el último elemento aplicado.

Una vez concluida la obra, Barragán la visitaba y la espacializaba a diferentes horas del día, estudiaba la entrada de luz, las sombras, los contrastes y comenzaba a imaginarse el color idóneo para espacios interiores y exteriores. Azules, rojos, naranjas, amarillos, lilas eran solo una parte del *pantone* de su obra, los cuales se mezclaban con los terracotas de las baldosas de barro o la madera de los pisos, de los muebles y de las viguerías. El verde, por el contrario, jamás apareció artificialmente, lo aporta la naturaleza, la vegetación perfectamente estudiada por él, nos muestra como llevaba su trabajo como paisajista también al espacio interno:

Visito el lugar constantemente, a diferentes horas del día, y comienzo a “imaginar el color”, a imaginar colores desde los más locos e increíbles. Regreso a los libros de pintura, a la obra de los surrealistas, en particular a De Chirico, Balthus, Magritte, Delvaux y la de Chucho Reyes. Reviso las páginas, miro las imágenes y las pinturas y de repente identifico algún color que había imaginado, entonces los selecciono. Posteriormente pido al maestro pintor igualarlos, en un pedazo de cartón grande, para colocar los cartones sobre las

paredes incoloras. Los dejo por varios días y los cambio y contraste con otros muros; finalmente, selecciono el que más me guste. (Barragán, 1980)

Como podemos observar en esta cita, existió en la obra de Barragán una influencia importante de autores del área de las artes gráficas principalmente en el uso del color. Uno de sus grandes amigos, el pintor Jesús “Chucho” Reyes, fue probablemente la mayor influencia en la arquitectura de Barragán cuando hablamos específicamente del uso del color.

Si observamos la obra de Reyes, inmediatamente se perciben colores que rápidamente podemos relacionar con “lo mexicano”, con Barragán, principalmente ese rosa intenso que podemos ver en su casa de Tacubaya, en la cuadra San Cristóbal o en la casa Gilardi. Los colores primarios y sus derivados como el lila y el naranja aparecen de manera evidente en la obra pictórica de Reyes, Barragán los traslada al volumen y los expone a luz. Luis Felipe leal lo explica de esta manera:

El color viene de Chucho Reyes, hay que ver las primeras obras de Jalisco, son casi monocromáticas, no hay aplicación de color, el color lo empieza a aplicar él con la relación con Chucho Reyes. Chucho Reyes era un hombre fantástico, elocuente, y Barragán si algo tuvo también, es esa capacidad de absorber el talento de las personas con las que se rodeaba. (Barragán, 2017)

Otro que sin duda podemos mencionar como parte de esa contribución y que estuvo ligado directamente a la Bauhaus es Josef Albers. Quien junto con su esposa Anni realizaron un trabajo docente sumamente importante dentro de la Bauhaus, desde la primera etapa de Weimar, principalmente en el área de las artes gráficas, la teoría del color y los textiles. Con el cierre de la Bauhaus, Anni y Josef emigraron a Estados Unidos y posteriormente visitaron México, en donde entablaron una relación de amistad con Luis Barragán, no sería extraño encontrar en los colores del trabajo gráfico de Josef o en los textiles de Anni, influencia directa o matizada en la volumetría de Barragán.

En el convento de las Capuchinas Sacramentarias de 1955, calificado por el artista Fernando González Gortázar como el mejor espacio arquitectónico del siglo XX en el mundo (Gortázar, 2002), nos encontramos con una obra en la que el color y la luz maravillan al espectador, incluso más allá del diseño arquitectónico, tan sencillo y limpio como suelen ser los espacios de Barragán, en este caso la luz juega un papel determinante en la composición, haciendo de este convento una obra maestra en el juego del color, las sombras y la luz. Aunque el color blanco es la base del edificio, lo contrasta con el negro volcánico de las losetas de piso y la madera de muebles, puertas y puertas. Una celosía amarilla muy intensa separa el espacio exterior del interior, una característica muy marcada de Barragán, ya que con grandes ventanales y celosías fundía visual y simbólicamente los espacios abiertos de los cerrados.

La capilla principal es uno de los espacios más destacados, no solo de este conjunto sino de toda la carrera de Barragán. Con muros de doble altura pintados en color blanco y naranja, el lugar se tiñe de un color amarillo gracias a una entrada de luz mediante un ventanal muy angosto, pero de piso a techo, realizado a base de cristales color ámbar que cambian por completo la atmósfera de la capilla; no solo le da luz, además la colorea en diferentes tonos. Posiblemente por eso eligió los muros blancos, para que la luz y el amarillo del ventanal hicieran el resto sobre las superficies de las paredes.

Por otro lado, un retablo en tono dorado sobre un muro rojo, obra de Mathias Goeritz, que como sabemos intervino en muchas de sus obras, en este caso haciendo una clara abstracción de los retablos barrocos laminados en oro. Finalmente, Barragán coloca una cruz perpendicular al muro del retablo, casi como si quisiera esconderla, pero al entrar la luz, la sombra de la cruz se proyecta directamente en el muro principal, de frente al espectador; un detalle que nos muestra la capacidad de Barragán para manipular la luz, la sombra y el color; esto no es producto de la casualidad, es el resultado de un detallado estudio previo y de la búsqueda de diferentes soluciones.

En la Casa Gilardi, construida en 1976, nuevamente el color se convierte en lo más destacado, independiente del juego de volúmenes y del proyecto arquitectónico en general, la luz y su interacción con el color colocan esta vivienda como uno de los proyectos de casa habitación más importantes de la arquitectura nacional del siglo XX. Dentro del terreno, una enorme jacaranda se convirtió en el elemento alrededor del cual Barragán desarrolló el proyecto, más que una problemática, fue asimilada como una oportunidad para desarrollar un espacio artificial alrededor de un elemento natural.

Una vez concluida toda la obra, Barragán definió los colores y la vegetación a utilizar mediante el proceso mencionado anteriormente, visitando la casa a diferentes horas durante varios días, analizando el impacto del sol en los espacios internos y externos, los contrastes de luz y sombra y su interacción con la naturaleza, principalmente la jacaranda. El patio cuenta con un hermoso juego de rosas y lilas que se contrastan con el blanco y el verde que aporta la jacaranda y las cactáceas. Son formas básicas, pero perfectamente utilizadas, los muros son altos para aislar la casa de su entorno, y las jarras tequileras de barro colocadas en una esquina del patio le dan ese toque tradicional que utilizó en diferentes proyectos.

El interior es impactante, se accede a través de un pasillo de muros blancos, que la luz convierte en un espacio amarillo gracias a una serie de ventanas laterales que cuentan, como en el convento de la Capuchinas, con vitrales en tono ámbar. Es un pasillo que invita a entrar, como si preparara al espectador para la estancia, posiblemente el espacio más destacado de la obra.

El corredor prepara el viaje a través de la casa para llegar a un espacio importante: el comedor con una alberca cubierta. De pronto, emerge del estanque un muro rosa que corta el agua y casi llega a tocar el techo. Ese muro da sentido al espacio, lo hace mágico, crea tensión alrededor. Desde el techo una linternilla baña al muro de luz y enfatiza su papel. (Barragán, 1980)

El mismo Barragán afirma que los colores de este espacio fueron inspirados en un cuadro de Chucho Reyes, influencia claramente cromática en su obra como se mencionó anteriormente.

Es importante aclarar que, si bien Barragán siempre ha sido celebrado por el aspecto notablemente estético de su arquitectura, jamás estuvo desligado del aspecto funcional, fue un autor totalmente contemporáneo al movimiento moderno del racionalismo y el funcionalismo, cubriendo el aspecto físico mecánico, así como el emocional. La capilla principal del convento de las Capuchinas Sacramentarias y el comedor de la casa Gilardi son solo una muestra de la genialidad de Luis Barragán como un arquitecto de la luz; nos habla de un hombre que supo leer de manera magistral el código volumen-luz-color, tan imitado por muchos y tan logrado por pocos.

Finalmente mencionaremos una obra sumamente interesante, totalmente ligada al movimiento moderno de la arquitectura de principios del siglo XX y muy influenciada por el funcionalismo europeo, una edificación en donde los conceptos *lecorbusianos* y de la Bauhaus se hacen evidentes de manera inmediata, pero en donde además el color juega un papel muy importante, hablamos de la casa estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, diseñada y construida por Juan O'Gorman entre 1929 y 1931, al sur de la Ciudad de México.

Haciendo una analogía con autores antes mencionados como Le Corbusier y Bruno Taut (recordemos que además de su labor arquitectónica, paralelamente desarrollaron obra pictórica, hecho que sin duda influenció en el uso del color en su obra), el caso de O'Gorman podría ser un tanto similar, ya que, de igual manera, mantuvo una carrera como pintor y muralista paralelamente a la arquitectura.

Específicamente la obra de la que hablaremos se desarrolló en una etapa en que la arquitectura de O'Gorman tendía a ser muy monocromática, muy radical, influenciada por los postulados de Le Corbusier para una *nueva arquitectura*, y por el rechazo a la estética en pro de la funcionalidad

de los espacios, el uso del concreto aparente y los aplanados en bruto eran la constante en este periodo de su obra, hecho que cambió con el paso de los años hacia una obra mucho más orgánica y colorida. Pero entonces, por qué O'Gorman plantea una casa en la que el color se vuelve tan importante, en una etapa en la que el minimalismo pragmático, parafraseando a Carlos González Lobo, lo definía como arquitecto (IPN, 1994).

O'Gorman desarrolló en esta obra un conjunto de dos casas independientes pero conectadas por un puente, ambas bajo los conceptos de la arquitectura moderna y el funcionalismo europeo, pero con diferencias arquitectónicas visibles. Los postulados de Le Corbusier son muy evidentes en varios elementos, principalmente en la casa perteneciente a Diego Rivera, la planta baja libre sobre pilotes, la planta alta libre, la azotea habitable y las ventanas alargadas; elementos en los que O'Gorman fue de los pioneros en su adaptación a la arquitectura nacional, no como una simplista exportación de conceptos, sino siempre en búsqueda de una arquitectura nacional basada en el carácter social.

El color toma relevancia principalmente en la fachada de ambas casas, en la de Rivera, el color rojo casi terracota tiene un simbolismo muy tradicional, más que un gran trabajo de luces, sombras, colores y contrastes como lo vimos en la obra de Barragán, en el caso de O'Gorman, el color parece ser más un acercamiento a la tradición nacional. Este "rojo indio" como le llama Edward Burian (Burian, 1998), evoca a la tierra, al tezontle, y por lo tanto al pasado mexicano; esto lo contrasta con una fachada blanca y una fachada acristalada con el tono gris del concreto.

En el caso de la fachada de la casa Kahlo, el azul añil se presenta en las cuatro fachadas, es una clara influencia de la casa que habitó la artista en Coyoacán, y a la que se sintió siempre más arraigada. Es un azul también muy tradicional en las construcciones vernáculas mexicanas, porque ahuyenta los malos espíritus según Tim Street Porter (Burian, 1998). Las bajadas de agua completamente visibles, así como toda la herrería exterior se pinta

de color rojo, en contraste con el azul de los muros.

Los interiores contrastan con los exteriores, son mucho más sencillos, predominan los muros blancos, pero los elementos estructurales se evidencian, se aplanan y se dejan con el tono característico del concreto para resaltarlos del muro blanco, las losas, en este caso encasetonadas, también se dejan aparentes, la retícula de concreto contrasta con el ladrillo del interior de los casetones. Las instalaciones son aparentes, influencia seguramente de la Bauhaus y de las soluciones de Gropius en Dessau, algo innovador para 1930 en México.

Finalmente, el color verde, similar a Barragán, lo aporta principalmente la naturaleza, O'Gorman coloca un muro perimetral de cactus circundando las casas, más que con la intención de delimitar el terreno, con la de integrar la obra al contexto urbano, que para 1930 todavía lucía un paisaje rural al sur de la ciudad. Una obra magnífica de modernidad pero que mantiene ese carácter nacional. Posiblemente esa sea la razón por la que O'Gorman añadió el color en un periodo en que su arquitectura tendía a ser minimalista y monocromática, además de que fue un espacio concebido para dos artistas gráficos, y su relación con el color es inevitable.

Como podemos observar, si bien es cierto que la arquitectura racionalista y funcionalista producto de la Bauhaus, así como la que se desarrolló dentro del contexto del movimiento moderno, fue en mayor medida una arquitectura monocromática, y en la que sus autores permitieron que el volumen blanco y su interacción con la luz hablaran solos, también sería una idea muy simplista pensar que la arquitectura moderna es una arquitectura minimalista, aquí hemos mencionado solo algunos ejemplos que muestran cómo el movimiento moderno no solo no escapó al juego de los colores, además los utilizó en beneficio de su composición arquitectónica, en muchos casos de manera muy notable.

Referencias

- Barragán, L. (1980). *Conversación de Formas*. (M. Schjetnan, Entrevistador)
- Barragán, L. (2017). *Todas las ventanas dan al cielo*. TV UNAM.
- Burian, E. (1998). *Modernidad y arquitectura en México*. Gustavo Gili .
- Frampton, K. (2016). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili.
- Gortázar, F. G. (09 de noviembre de 2002). *La Capilla de Capuchinas, lo mejor del mundo: González Gortázar*. (R. Proceso, Entrevistador). Consultado en <https://www.proceso.com.mx/188594/la-capilla-de-capuchinas-lo-mejor-del-mundo-gonzalez-gortazar>
- Hochman, E. (2002). *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*. Paidós Ibérica , S.A.
- IPN, C. I. (1994). *Con los Ojos de Mario Pani*. DCMX, México .
- Knöfel, U. (s. f.). *Luces y sombras de la Bauhuas*. Consultado en <https://www.xlsemanal.com/conocer/arte/20190209/escuela-bauhaus-centenario-walter-gropius-historia-alemania.html>
- Lluch, J. S. (s. f.). *Color y arquitectura contemporánea*. Consultado en <https://juaser11.blogs.upv.es/juanserralluch/cuando-color-en-la-historia-de-la-arquitectura/color-en-la-arquitectura-de-las-vanguardias/expresionismo-bruno-taut/>

*Edwin Iván González López

Arquitecto por la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, docente en la misma facultad con 11 años de antigüedad, en las áreas de representación arquitectónica, Teoría e Historia de la Arquitectura. Realizó su tesis de licenciatura sobre la arquitectura mexicana de la primera mitad del siglo XX, analizando las obras y autores más destacados, dentro del contexto del proceso de la institucionalización de la Revolución Mexicana. Ha impartido las asignaturas de Historia de la Arquitectura de los siglos XIX, XX y XXI; del Origen al Imperio Bizantino, Historia de la Arquitectura en México, Teoría de la Arquitectura y Teorías Actuales del Arquitectura, entre otras. Actualmente se encuentra impartiendo la asignatura en línea Historia de la Arquitectura: de la Edad Media al Barroco, primera materia bajo esta modalidad dentro de la licenciatura en Arquitectura.

Ha sido asesor y jurado de diferentes trabajos de titulación, principalmente dentro del área teórico-histórica. Ha impartido pláticas y conferencias sobre temas relacionados a la arquitectura del siglo XX principalmente dentro del contexto del movimiento moderno. Es miembro del Seminario de Arquitectura y Vida Cotidiana en la Ciudad de México de finales del siglos XVIII hasta principios del Siglo XX, perteneciente al Programa de Investigación de la FES Acatlán, UNAM.



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.

Autor: Juan Pablo Reyes González



Herbert Bayer: paisaje, color, secuencia y recorrido en las esculturas de la Ruta de la Amistad

*Raymundo Fernández Contreras**

La Ruta de la Amistad constituye una gigantesca obra pública de escultura monumental que desde hace 50 años ha permanecido integrada a una importante vía de alta velocidad, conformada por un total de 19 monumentos de concreto dispuestos sobre un tramo de 20 kilómetros de longitud y cuyo cauce discurre a lo largo del Anillo Periférico Sur en la capital del país, desde la exglorieta de San Jerónimo (actual sitio donde se localiza una enorme asta complementada con una colosal bandera que ostenta los colores y los símbolos de nuestra identidad nacional) hasta el canal de Cuemanco en Xochimilco. Este gran conjunto de esculturas monumentales fue construido durante el primer semestre del año 1968 por el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada -organismo adscrito al gobierno de la Ciudad de México a cuyo cargo estuvo preparar y llevar a buen término todo lo relativo a dicha celebración-, con el propósito de conmemorar y a la vez dejar testimonio histórico del significado que tuvieron aquellos juegos celebrados del 12 al 27 de octubre de dicho año en la vida no solo de México ni de América Latina sino del planeta entero, como un clamor en favor de la paz y la distensión entre los pueblos, cuando la llamada Guerra Fría vivió quizás su etapa de mayor algidez.

La Ruta de la Amistad incluyó la participación de 19 artistas internacionales especializados en el diseño de esculturas de concreto reunidos en la capital mexicana, procedentes

de los cinco continentes, que representaron dentro de dicho certamen a todas las razas humanas y a las más importantes formas de pensamiento, sistemas sociales, ideologías y regímenes políticos vigentes en el mundo durante aquel momento. Fue la sexta de 20 actividades a las que dio lugar la llamada Olimpiada Cultural, evento que organizó la ciudad sede de los juegos emulando lo hecho por los griegos en el pasado cuando, con motivo de los encuentros olímpicos deportivos y como complemento de estos, llevaban a cabo ejercicios y prácticas de índole artística o cultural. De este modo, como antaño, la Olimpiada de México celebró la actividad deportiva realizada al más alto nivel, en paralelo con las manifestaciones artísticas, tecnológicas y culturales de diversos géneros y procedencias que le aportaron al mundo las sociedades de los cinco continentes en aquel momento que, al igual que los juegos, se llevaron a cabo con el más alto nivel de competencia y calidad de ejecución.

Aquella sexta actividad de la Olimpiada Cultural tuvo por nombre el de Reunión Internacional de Escultores, la cual produjo lo que se llamó el Simposio Internacional de Escultores, de donde salió la ya referida Ruta de la Amistad. A ella la complementaron otras tres esculturas monumentales que fueron construidas en forma simultánea a las de la Ruta pero en distinto lugar, creadas por tres importantes artistas que se desempeñaron como invitados

de honor en la Reunión Internacional, las cuales engalanaron tres de los más emblemáticos y significativos escenarios para aquellos juegos: el Palacio de los Deportes, el Estadio Olímpico Universitario y el Estadio Azteca.

El autor de la Ruta de la Amistad fue el prestigioso escultor de origen alemán radicado en México Mathias Goeritz, asesor entonces del Comité Organizador, quien además de concebir el proyecto lo propuso al Comité Organizador Olímpico tomando como referente una propuesta del artista judío también alemán Otto Freundlich, pintor, escultor e ideólogo en favor de la paz quien, atraído por trabajar en proyectos urbanísticos de escultura monumental, vinculó este arte con el uso del automóvil y el dinamismo de la carretera. Valga decir que Freundlich, paradójicamente, murió en 1943 dentro del campo de exterminio de la ciudad polaco-alemana de Magdanek, en plena Segunda Guerra Mundial. Este artista y emblemático personaje reconocido por sus acciones en favor de la paz mundial, tuvo como propósito recurrir a un viejo sistema de carreteras que cruzaron Europa de norte a sur y de oriente a poniente a las que, pasando por diferentes capitales y ciudades importantes en aquel continente, se planteó embellecerlas mediante la colocación de esculturas monumentales con la doble intención de promover un arte de fuerte dinamismo visual vinculado con la velocidad y el uso del automóvil, a la vez que celebrar la paz y rescatar los lazos de amistad entre los países europeos una vez finalizada la Primera Guerra Mundial.

Previo a su arresto y asesinato a los 64 años de edad víctima del fascismo, Freundlich compartió sus anhelos pacifistas con los artistas plásticos de la Federación Internacional de Escultores (FISE) a la que perteneció él junto con Jeanne Kosnick-Kloss, su esposa y reconocida artista plástica también. A los integrantes de dicha federación, incluida la viuda de Freundlich, Goeritz conoció y llegó a tratar de manera más o menos cercana en reuniones de trabajo a las que él asistió, llevadas a cabo por la federación durante la primera mitad de la década de los sesenta en diversos países de Europa, Asia

y los Estados Unidos. Los integrantes de dicho organismo, escultores en su mayoría especialistas en el diseño de enormes piezas a grandes escalas, intentaron en no pocas ocasiones llevar al plano de la realidad el ideal de Freundlich, quien ya para entonces había trascendido al plano de la inmortalidad, extendiéndolo hacia otros ámbitos internacionales fuera del viejo continente, a través de simposios y de encuentros que llevaron a cabo por territorios y escenarios en distintos países donde, estableciendo variadas temáticas de concurso con las que convocaron a participar a artistas de todo el mundo, intentaron concretar aquella gran obra conjunta propuesta por él con la cual, además, se le rindiese homenaje a su memoria.

Pese a sus variados esfuerzos por lograr una Ruta de las Artes, los artistas de la FISE no lograron nunca disponer del necesario y suficiente apoyo tanto político como económico de los diversos gobiernos a los que acudieron para llevar a buen término su ambiciosa propuesta. Y no fue sino hasta los preparativos para la Olimpiada de México -en junio de 1966 y gracias al entusiasta y decidido respaldo que el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, presidente del Comité Organizador, otorgó a aquella asociación- los que le dieron a Goeritz y a ese grupo de escultores de la Federación Internacional la oportunidad única de hacer viable dicho proyecto en nuestro país. Ello explica el por qué de la dominante presencia que los artistas europeos pertenecientes a esa organización tuvieron dentro de la realización de la Ruta de la Amistad.

Para su proyecto, Goeritz estableció, como quedó expresado en las bases de la convocatoria del concurso, que las esculturas se diseñaran para alcanzar un tamaño monumental, construirse a base de concreto, poseer un lenguaje abstracto caracterizado por el uso de formas sencillas a la vez que simples a la vista para ser finalmente pintadas en una rica y variada gama de color. Tales atributos no fueron consecuencia de la improvisación ni de la casualidad, sino producto de las probadas habilidades que, con base en la experiencia de Goeritz como escultor urbano y en su carácter de máximo jura-

do en el concurso, debieron demostrar los artistas para ser invitados a participar. Elemento importante en la condición estética de la obra fue la relación espacio-tiempo que determinó el trinomio sobre el que se hubo de trabajar: autopista-vehículos en movimiento-esculturas. De manera que es a partir de dicho dinamismo que encontró sentido el proyecto de Goeritz para la Ruta de la Amistad: crear una propuesta artística integrada de manera colectiva a una vía de alta velocidad para ser observada por espectadores desplazándose dentro de automóviles en movimiento. En síntesis, un espectacular proyecto que vinculó las conmovedoras cualidades estéticas de una gigantesca obra de escultura urbana monumental con el uso del automóvil y el efecto de movimiento que le generó una carretera moderna y funcional. La combinación de estas tres variables (autopista-vehículos-esculturas), sumado el evento que la generó, la Olimpiada Cultural, y el interés de Goeritz por promover un urbanismo planificado artísticamente hicieron de dicha propuesta, desde su creación 50 años atrás y hasta el día de hoy, una obra dotada de una probada e innegable unicidad, esto es, única en el mundo.

En tanto autor de tal iniciativa, Goeritz no solo determinó las características de los aspectos formales y compositivos que debieron mostrar los monumentos sino que, además, dio curso a la parte organizativa de la obra de conjunto, eligiendo incluso de manera autónoma y prácticamente individual a los artistas invitados. Pese a todo, para resolver el emplazamiento de las esculturas y la secuencia de recorrido del proyecto en todo su desarrollo, lo mismo que la forma como serían apreciadas las obras respecto de sus entornos y características de sus escenarios y remates visuales, decidió apoyarse en Herbert Bayer, artista prominente de la Bauhaus y uno de los invitados más destacados y reconocidos a la Reunión Internacional de Escultores.

Herbert Bayer, que además de escultor fue arquitecto, fotógrafo y diseñador gráfico, vino a México para trabajar en el proyecto escultórico trayendo consigo el mérito y la responsabilidad de representar a todos los artistas que estarían presentes en el

proyecto olímpico. Meses antes de su llegada, el 6 de septiembre de 1967 le respondió al Comité Organizador y al propio Goeritz aceptando semejante distinción aclarando que, para desempeñar su labor, le era prioritario conocer los modelos en maqueta de los proyectos que integrarían la obra de conjunto, a efecto de valorar sus características en cuanto a altura, forma y contenido de representación de modo que, al conjuntarlos con las condiciones del escenario físico asignado a cada monumento, estas resultaran las más favorables para cada uno de los modelos propuestos.

No fue sino hasta febrero de 1968, a lo largo de dos semanas, que Bayer trabajó con Goeritz en los pormenores del proyecto. Para ello, debieron partir de una primera propuesta elaborada por Goeritz la cual, pese a que se indicaba en ella de manera concreta la colocación de las esculturas a lo largo del trayecto, resultaba a juicio del propio Bayer carente de un plan que no solo le diera sentido a su recorrido sino que lo hiciera ver congruente con el acomodo de las esculturas, por considerar que a estas se les ubicaba en posiciones un tanto arbitrarias, e incluso, en determinados casos, poco armoniosas para el buen lucimiento de algunas de las piezas dadas sus peculiares características, lo que por ende afectaba a la totalidad del conjunto.

Como alternativa a la propuesta de Goeritz, Bayer diseñó un plan que modificó de manera radical aquel planteamiento inicial de su colega y amigo. Estudió uno a uno los sitios disponibles donde colocar las esculturas y las reordenó según las propiedades de cada una de las piezas combinándolas con los atributos visuales de sus respectivos emplazamientos. Congenió, de acuerdo con el trayecto de recorrido, la altura de las esculturas ordenándolas según fuesen los atributos de sus lenguajes formales y distribuyó los monumentos alternando sus países de representación y sus procedencias geográficas e ideológicas. A sus distintivos en cuanto tamaño, color y morfología de las esculturas, ponderó jerarquías, antecedentes e importancia de quienes fueron sus autores, lo mismo que regímenes de procedencia y cualidades de los escenarios

físicos, en términos de vegetación, topografía, paisaje circundante y remates visuales.

Con ello, Bayer logró imprimirle a la Ruta de la Amistad un nuevo concepto de recorrido fincado en una disposición más racional y congruente, otorgándole una lógica tanto de inicio como de finalización, que atendió a condiciones y características de las esculturas no ponderadas hasta ese momento por Goeritz. Los cambios elaborados por Bayer, que son finalmente los que le dieron a la obra los atributos con los que se le conoció a nivel mundial, le reportaron los siguientes beneficios.

Se logró una Ruta de la Amistad concebida para que los espectadores la recorrieran no solo en un sentido de circulación -de norte a sur, como en un principio la propuso Goeritz- sino en doble sentido, de norte a sur y de sur a norte, con un centro que estaría ubicado en el conjunto de la Villa Olímpica y con sus puntos de inicio y de terminación, alternativamente según fuese el recorrido, ubicados en la glorieta de San Jerónimo y en el canal de remo y canotaje de Cuemanco, en Xochimilco. Ello significó que viajar por la Ruta de la Amistad implicaría, a partir de ahora, hacerlo no con un solo inicio y un solo final sino con dos comienzos y dos culminaciones, según fuese la manera como circularan los vehículos a lo largo de ella.

Además, el proyecto de Bayer ganó no uno sino dos sitios especiales dentro de la Ruta de la Amistad que se sumaron ahora al otro sitio especial ubicado en el emplazamiento de la Villa Olímpica, uno en cada extremo, asignados en este caso a las dos únicas mujeres en el certamen, ambas mexicanas, Ángela Gurría y Helen Escobedo, de modo que una y otra abrieron o cerraron el recorrido de la Ruta por ambas puntas, según se correspondieron con la dirección de los desplazamientos (de norte a sur o viceversa). El centro del trayecto, ubicado justo en el lugar donde se construyó la Villa Olímpica, se le otorgó al belga Jacques Moeschal, ocupando la plaza central, reconociéndolo como el artista cuyos ideales para construir aquella vieja Ruta de las Artes en Europa según el sueño de Freundlich, lo hicieron

ser el escultor no solo más afamado de todos los presentes en la Ruta de la Amistad, sino uno de los más entusiastas y emblemáticos.

Consecuencia de todo este nuevo cambio, a las obras se les localizó ahora a ambos lados del Anillo Periférico y no en solo uno, como originalmente Goeritz lo pensó, colocándolas del lado derecho de los observadores tanto en uno como en otro sentido de la autopista, ganándose con esto una mejor apreciación de las esculturas de parte de quienes circularían por los carriles tanto centrales como laterales de la autopista, evitándose los cruzamientos visuales que de otra forma se producirían, como fue el caso de la propuesta de Goeritz, esto es, circulando los autos en un sentido y mirando a las esculturas del otro lado del Anillo Periférico, atravesando las miradas de uno hacia el otro extremo del Periférico, cruzando por todo lo ancho de la autopista. Incluso, el sitio escogido por el propio Bayer para levantar su escultura fue también interesante. Aprovechando su lugar de privilegio que le dio el hecho de haber sido parte de la organización, el artista escogió para su obra un sitio favorecido dentro del trayecto por estar próximo al monumental Estadio Azteca, al que utilizó Bayer como telón de fondo para rematar en el horizonte su modelo escultórico.

De los dos sitios de honor fuera de la Ruta de la Amistad, que desde la propuesta de Goeritz quedaron incluidos como parte de los resultados de la Reunión Internacional de Escultores (es decir, los monumentos que engalanarían los escenarios olímpicos del Palacio de los Deportes y del Estadio Azteca), se les sumó ahora, con la contrapropuesta de Bayer, otro igualmente emblemático, el Estadio Olímpico Universitario, que se le concedió al maestro Germán Cueto, reconociéndole su papel como introductor del tema abstracto en la escultura contemporánea de nuestro país. Esta nueva instalación permitió que el sitio especial que en un inicio le había dado Goeritz a Cueto abriendo el recorrido de la Ruta de la Amistad por el lado de la glorieta de San Jerónimo, quedara liberado y que dicho lugar de honor se trasladara a la avenida de los Insurgentes, frente a la fachada principal del Estadio.

Aunque el nuevo emplazamiento le significó al escultor la libertad de decidir el material para su obra -que en este caso cambió del concreto al bronce-, le obligó a imaginar un nuevo tema distinto al que fue común a los monumentos de la Ruta de la Amistad, afín al destino deportivo para el que se utilizaría dicho escenario. De este modo Cueto, en su inspiración, representó la figura de un atleta corriendo en plena competencia de Atletismo. La fecha de su designación como invitado de honor a la Reunión Internacional de Escultores fue el 19 de enero de 1968.

Con el traslado de la obra de Cueto al Estadio Olímpico Universitario y la de Calder al Estadio Azteca, el monumento a ubicar en el emplazamiento del Palacio de los Deportes permaneció vacante, pese a ser el más significativo de los tres por haberse mantenido, desde eventos olímpicos celebrados en justas anteriores como la de Tokio o la de Roma, en el género de instalación deportiva más enfáticamente asociado al edificio símbolo de la Olimpiada. No fue sino hasta inicios de abril de 1968 que el lugar para el tercer invitado de honor a la Reunión Internacional de Escultores finalmente lo ocupó Mathias Goeritz.

De este modo valga decir que, en el proyecto final para la Ruta de la Amistad, los únicos dos artistas que conservaron dentro de la propuesta de Bayer el lugar que Goeritz les asignó en su planteamiento de origen fueron el norteamericano Alexander Calder, a quien desde principios de 1968 el Comité Organizador le ofreció la plaza principal de acceso al Estadio Azteca y el belga Jacques Moeschal, a quien se le asignó la explanada central de la Villa Olímpica, llamada en ese momento Plaza de la Concordia a propuesta de Friederich Czagan, que estuvo entonces al frente de la Federación Internacional de Escultores con sede en Viena, antecedente inmediato de la Reunión Internacional de Escultores.

Para finalizar la presente conferencia, permítaseme decir que si bien ambos, Goeritz y Bayer, trabajaron al alimón en la solución final del proyecto escultórico para la Ruta de la Amistad, debe reconocérsele al segundo haber sido quien le dio congruencia y unidad de concepto a la obra en su

recorrido logrando que, dándole a las piezas sobre la gran vía su más adecuado acomodo, se lograran las cualidades más óptimas para observar los monumentos.

La participación de Herbert Bayer en la Ruta de la Amistad testimonia la significativa aportación que la Bauhaus, a través del artista, le imprimió a esta obra, transformando un proyecto que, siendo de inicio creativo y altamente valioso y significativo por haber salido de la autoría de un escultor experimentado y reconocido como lo fue Mathias Goeritz, con Bayer logró tener su máxima dosis de congruencia y de significado. La experiencia de Bayer como artista ligado a tan afamada escuela, derivado de sus conocimientos aprendidos como alumno y de sus habilidades desarrolladas después como docente de la propia escuela, aparte de su larga y diversa experiencia profesional, fue lo que le permitió a Goeritz y a quienes trabajaron con él en la Reunión Internacional de Escultores lograr el éxito de tan universal obra escultórica a nivel mundial. Valga agregar por último que Bayer, luego de su desempeño como planificador de la Ruta de la Amistad durante el mes de febrero de 1968, regresó a México en abril de ese año a dirigir la construcción de su propia escultura, misma que concluyó en un tiempo sumamente breve, al tratarse de una pieza precolada a base de concreto de muy fácil estructura y manufactura, sin duda la más sencilla y económica de todas las que conformaron este proyecto.

Finalmente, y pese a lo que significó para la Ruta de la Amistad la trascendental aportación de Bayer, no se observa en las declaraciones de Goeritz reconocimiento alguno para él por su trabajo ni por sus determinantes acciones en las decisiones finales del proyecto. Cuando Goeritz en alguna ocasión se refirió a quienes colaboraron con él en los trabajos preparatorios de la Ruta de la Amistad, entre ellos Bayer, lo hizo mencionándolos como “aquel equipo de especialistas que incluyó la participación de arquitectos, urbanistas, críticos de arte y artistas plásticos”. No proporcionó nunca nombres y, menos aún, aportaciones personales. Sirva esto para reconocerle a Bayer su significativa aportación dentro de lo que fue este gran proyecto.



Imagen 09



Imagen 10



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.

Listado de fotografías y procedencia:

01. El Anillo Periférico en 1999, foto Raymundo Fernández.
02. El Anillo Periférico en 1968, foto Archivo Pedro Ramírez Vázquez.
03. El Ancla, Willi Gutman, esultura de Suiza, foto Archivo Pedro Ramírez Vázquez.
04. Sol bípodo, Pierre Székely, escultura de Francia-Hungría, foto Archivo Pedro Ramírez Vázquez.
05. Plano 1 de la Ruta de la Amistad, foto Raymundo Fernández.
06. Plano 2 de la Ruta de la Amistad, foto Raymundo Fernández.
07. Mapa de la Ruta de la Amistad, foto Archivo Patronato Ruta de la Amistad.
08. Herbert Bayer, foto Archivo Pedro Ramírez Vázquez.
09. Homenaje a México, Joseph María Subirachs, foto Raymundo Fernández.
10. Clement Meadmore, foto Jessica Sánchez Patronato Ruta de la Amistad.

*Raymundo Fernández Contreras

Arquitecto (1984); maestro en Historia del Arte (2006) y doctor en Arquitectura (2011), UNAM con mención honorífica. Antigüedad ininterrumpida en la FES Acatlán de la UNAM trabajando como Secretario Académico en el Programa de Investigación y como profesor de carrera de tiempo completo realizando labores de docencia y de investigación dentro de la unidad de investigación multidisciplinaria desde 1987 a la fecha (PRIDE Nivel C).

En el campo de la investigación su especialidad es en la historia de la arquitectura durante la época contemporánea (siglo XX y XXI) y en el campo de la docencia es en la historia del arte mexicano. En la UNAM se he desempeñado como integrante de comisiones dictaminadoras dentro y fuera de la FES Acatlán, así mismo como consejero técnico representante de la carrera de arquitectura y durante los últimos 4 años como jurado de los premios Universidad Nacional y distinción a Jóvenes Académicos.

En 2012 fue invitado como curador por el museo de Arte Moderno para la exposición dedicada a la Ruta de la Amistad. A partir de 2018 es asesor invitado por el Gobierno de la Ciudad de México para los asuntos de la Ruta de la Amistad declarada como patrimonio artístico y cultural tangible de la Ciudad de México. Entre sus más recientes publicaciones está la ponencia “Estética del urbanismo emocional: el espacio de la Ruta de la Amistad en la Olimpiada Cultural México 68”, publicada en el año 2018 en el dossier “ni perdón, ni olvido: 68” de la revista digital reflexiones marginales, saberes de frontera, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con ISSN 2007-8501; y un capítulo dedicado a la Ruta de la Amistad en el libro “La ciudad de México a través de los siglos”, publicado en noviembre de 2018 por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM bajo la coordinación de Jorge Alberto Manrique con ISBN 978-607-30-1258-4.

Autor: Santiago De Jesús Amador Rincón

HERNÁNDEZ



Análisis de contextos, referentes simbólicos y pertinencia de la información con carácter social. Carteles de 1919 y 2019

*Daniela Velázquez Ruiz**

*Ana Aurora Maldonado Reyes**

María del Carmen Levet Baca

Resumen

La escuela Bauhaus fundada en Alemania 1919 visualizó la problemática de la postguerra mediante un enfoque social y determinó las directrices de diseño gráfico asumidas posteriormente en todas las escuelas de Latinoamérica; encaminó a repensar los objetos al priorizar su función para servicio del usuario sin descuidar su estética.

El objetivo de este trabajo, es reflexionar la evolución del discurso y su representación gráfica mediante el uso del cartel, así como los elementos visuales característicos en cada una de las etapas de la Bauhaus, todos ellos originados por referentes históricos los cuales atienden a particularidades del contexto. El análisis crítico para este trabajo responde:

Por un lado, la población altamente clasificada ubicada entre 1919 y 1928 leía en campañas sociales una realidad simbólica y referentes concretos en tiempo y espacio delimitados por su época; atendía soportes gráficos que manifestaban el contexto reconocido por sus actores (aun sin ser conscientes de dicho ejercicio), motivo por el cual no existía discrepancia para su recepción.

Por otro lado, las poblaciones heterogéneas postmodernas donde se multiplica la diversidad de referentes simbólicos y uso de elementos diseñísticos demandan que la comunicación gráfica delimite y conozca sus contextos con la finalidad de que el mensaje sea realmente aprehendido por el usuario al que va dirigido ubicándole con mayor precisión.

Introducción

La aparición de la Bauhaus como referente mundial surge en un momento crítico de transición, momento situado en un contexto de guerra política y cambio sociocultural. Como todo arte, la expresión humana es testigo de su tiempo, y haciendo acopio de los medios y tecnologías disponibles, se crean constructos de expresión que aluden al momento social.

La Bauhaus, como su nombre lo indica, de origen alemán *bau* (construcción) y *house* (casa), tiene sus cimientos en la introducción de herramientas tecnológicas y abstracción de formas, mismas que dan como resultado trazos en un estilo lineal y práctico, este estilo es pre-

cursor del diseño con fines no solo estéticos sino utilitarios. Es así que, a través de la abstracción de las formas a su más simple expresión, la Bauhaus logra una síntesis estética y racional.

A principios del siglo XX la expresión artística se veía en constante cambio y adaptación, con la llegada de la Revolución Industrial y la producción en serie, se observaron diferentes revelaciones artísticas en contraposición a manifestaciones previas, las cuales buscaban composiciones estéticas únicamente; ello dio lugar a un nuevo reto, introducir componentes artísticos en elementos cotidianos y de uso corriente.

Lo anterior permitió que la búsqueda estética no se limitara principalmente a la valorización de retablos religiosos o a las producciones artísticas generadas desde las altas esferas académicas, por el contrario, la Bauhaus propició, al considerar la suma de perspectivas desde la “cotidianeidad”, los principios complementarios entre el diseño funcional y el valor estético, dando lugar a composiciones gráficas, objetuales y arquitectónicas reveladoras para la época. De este modo, la idea de la simplificación de la expresión artística a trazos sencillos y colores primarios, así como la introducción de materiales como el metal y el vidrio posibilitaron la competitividad en el mercado de construcción, convirtiendo a la escuela Bauhaus en un referente de vanguardia.

Es importante señalar que la Bauhaus, no se caracterizó por clasificar y diferenciar ni la enseñanza de conocimientos ni los procesos por disciplinas, es decir, la atención agrupaba el arte por el arte, originando con ello que los elementos de diseño que aparentemente pudieron nacer en una rama en específico, se vieran instaurados en soportes de toda índole, experimentando en un ejercicio natural entre lo gráfico, objetual y arquitectónico. Si hoy se puede analizar desde disciplinas es claro que la Arquitectura fue pionera y altamente favorecida, ello mediante la idea de abstracción y síntesis, categorías que fueron replicadas en nuevos escenarios proyectuales.

En dicho sentido, la escuela Bauhaus desarrolló y esquematizó el proceso de construcción en principios fundamentales, los cuales han servido de base para el aprovechamiento de la tecnología y los recursos de diseño disponibles, buscando así la simplificación del sistema a través de un proceso de racionalización de la obra, con ello, se logra la estandarización y practicidad del proceso gráfico y estructural, de forma que se traduce en edificaciones arquitectónicas propias de un tiempo, viables para “ser replicadas en serie”, sin descuidar en ningún momento los elementos estéticos. Dando respuesta, por lo tanto, a diversas problemáticas y/o necesidades cotidianas surgidas en un tiempo específico como lo fue la demanda habitacional, mucho atrás quedaron entonces las edificaciones sobrecargadas de estilo neoclásico y colonial, pues la nueva perspectiva estaba enfocada en el avance científico y tecnológico, lo que hizo de los procesos de diseño simplificados una apuesta altamente rentable.

Bauhaus en México

Alcance de ello es visible en México en donde para los años treintas la influencia, muchos edificios y construcciones se fundaron con principios de diseño y arquitectura representativa a dicha escuela, ejemplo de ello es el uso de materiales como el concreto, metal, vidrio y la distribución espacial altamente racionalizada para fines específicos.

Uno de los principales exponentes de esta corriente en México fue Juan O’Gorman, arquitecto que diseñó la casa taller Diego Rivera y Frida Kahlo en la Ciudad de México en los años 1930, ejemplo claro de la nueva dinámica de construcción: “mínimo costo por máxima eficiencia”. (Toca Fernández, 2010).

Otro gran exponente de época fue Hannes Meyer, director de la escuela Bauhaus en la Unión Soviética en los años 1930, llegó a México y participó en diferentes cargos públicos y políticos. Su obra se centra principalmente en proyectos de vi-

vienda y urbanismo, sin embargo, fue fuertemente criticado por sus tendencias políticas y no teniendo cabida en el ambiente divergente de México, volvió a Europa en 1940. No obstante, dos de sus grandes logros fueron por un lado la creación del programa Medico-arquitectónico del Hospital La Raza y por otro, su función como coordinador del Comité Nacional para Edificios Escolares. A pesar de haber participado en varios grandes proyectos, estos nunca llegaron a concretarse, fue repudiado por su tendencia política. (NEXOS, 2020).

A continuación se presenta un abordaje específico sobre cartel y la Bauhaus, entendiendo con ello la evolución del medio no solo en cuanto a su uso incluso previo a dicha escuela, sino también, su complejidad abordada desde los elementos nacientes de un determinado referente social.

Metodología

La intención de este documento consiste en presentar un análisis comparativo que favorezca la reflexión de discursos bajo los cuales, el día de hoy, las organizaciones públicas transmiten mediante la comunicación gráfica mensajes para cumplir fines específicos, apegados en este caso a las políticas y programas públicos.

En este sentido, se partirá de la diferenciación entre contextos, los cuales a su vez articulan diferentes receptores, motivo por el cual los elementos gráficos deben priorizar el fluir en sintonía con esta dinámica de evolución social.

Caracterizar las distintas poblaciones permitirá un conocimiento profundo, el cual favorezca que los referentes concretos utilizados gráficamente sean aprehensibles en un proceso de comunicación, en donde además debe premiar la retroalimentación, llámese respuesta, acción o conducta informada del receptor, pues de lo contrario no se estaría cumpliendo con la misión del cartel.

El análisis crítico para este trabajo responde a, por un lado, la población homogénea ubicada entre 1919 y 1923, misma que leía en campañas sociales una realidad simbólica y referentes concretos en

tiempo y espacio delimitados por su época; atendía soportes gráficos que manifestaban el contexto reconocido por sus actores (aun sin ser conscientes de dicho ejercicio), motivo por el cual no existía discrepancia para su recepción. Por otro lado, las poblaciones heterogéneas postmodernas, donde se multiplica la diversidad de referentes simbólicos y uso de elementos diseñísticos, demandan que la comunicación gráfica delimite sus contextos en campañas sociales con la finalidad de que el mensaje sea realmente aprehendido por el usuario al que va dirigido al ubicarle con mayor precisión.

El análisis se llevará a cabo en dos fases (Maldonado Reyes, Portilla Lujá, & Morales González, 2019):

a) Nivel descriptivo sintáctico; misma que abarcará la explicación de elementos como composiciones y jerarquías visuales, tipografías (títulos, textos principales y secundarios), códigos cromáticos y descripción de la imagen.

b) Nivel conceptual, semántico y pragmático.

La finalidad por lo tanto, será vislumbrar los cambios en el discurso del cartel, originado por referentes simbólicos de los años emergentes de la Bauhaus, mismos que se tradujeron en elementos gráficos específicos y representativos de un determinado periodo.

Desarrollo

El uso de propaganda, específicamente el cartel, ha sido ampliamente registrado en la historia como medio de comunicación masivo por tratarse de un referente gráfico de fácil comprensión. El uso y diseño del cartel como medio de propaganda ha ido evolucionando y se ha adaptado a las necesidades de cada época y región, en este texto abordaremos algunos referentes históricos que nos contextualizarán para entender más al cartel como herramienta y elemento ilustrativo.

“Una imagen vale más que mil palabras” es una frase extensamente conocida que todo tiene de cierto, por ello, la intención del presente escrito será analizar cómo es que a través de momentos históricos de quiebre, la comunicación gráfica se sirve de diversos elementos visuales y de texto para introducir un sin fin de mensajes para responder a necesidades particulares y que, gracias al uso de elementos como lo son, por mencionar solo algunos, la elección de la imagen, del color, forma, texto, orientación, etc., han sido capaces de generar un discurso visual y mover y/o direccionar masas.

Es importante señalar que cada escuela de arte ha influenciado la forma en que el público recibe la información y, por ende, ha moldeado al espectador para reaccionar a cierto tipo de estilo. A continuación se nombran algunas de ellas.

Toulouse-Lautrec como referente para entender el cartelismo

Toulouse-Lautrec es un máximo referente del cartelismo como medio de propaganda y como crítica social del siglo XIX. Tuvo sus inicios como ilustrador y paisajista entre 1886 y 1892, sin embargo, dio un vuelco a su carrera y se instauró como cartelista conceptualizando desde la inspiración en espectáculos nocturnos y eventos sociales (Diario Público, 2008).

Tomemos como referente dos de sus obras más conocidas para adentrarnos en los elementos del cartel:

Imagen 1. Metmuseum (2020). Moulin Rouge: La Goulue. Consultado en <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/32.88.12/>



Enfocado al público elegante de París, este cartel tapizó la ciudad.

When the brassy dance hall and drinking garden of the Moulin Rouge opened on the boulevard de Clichy in 1889, one of Lautrec’s paintings was displayed near the entrance. He himself became a conspicuous fixture of the place and was commissioned to create the six-foot-tall advertisement that launched his poster-making career and made him famous overnight. He turned a spotlight on the crowded dance floor of the nightclub and its star performers, the “boneless” acrobat Valentin le Désossé and La Goulue, “the glutton,” whose cancan skirts were lifted at the finale of the chahut. (The Metropolitan Museum of Art, 2020).

El cartel tuvo una gran respuesta para incitar la visita al Moulin Rouge, ello a través de gráficos que denotaban los contrastes sociales desde el uso del color negro y amarillo, así como letras realzadas en rojo para aludir a la vivacidad del lugar, logrando con ello una composición picaresca que invitaba a las buenas noches en el *cabaret* más famoso de La Bella Época.



Imagen 2. Metmuseum (2020). Ambassadeurs. Consultado en <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/32.88.17/>

El objetivo de este cartel era extender una invitación a un evento artístico y social:

Aristide Bruant was a successful singer, songwriter, and entrepreneur who ran a cabaret in the Montmartre quarter of Paris. When he began performing at up-scale café-concerts on the Champs-Élysées, he immediately commissioned Toulouse-Lautrec to market his rough street person in a manner that would appeal to a bourgeois audience. Seizing on Bruant's trademark costume of a wide-brimmed hat, cape, and red scarf, Lautrec designed a sparse yet iconic image that promoted both the performer's career as well as his own. (The Metropolitan Museum of Art, 2020).

Aquí sobresale el encuadre facial con énfasis en facciones altamente marcadas y un ángulo lateral, fondo de plasta de color como elemento de contraste, tipografía a mano alzada, combinación entre letras altas y bajas en firma del autor localizada en la parte inferior derecha.

Simbolismo como antecedente de la época convulsa

A finales y mediados del siglo XX la expresión artística se encontraba en ebullición y divergencia, diferentes movimientos de ruptura y quiebre vieron la luz y dieron lugar a la transformación social más grande que la humanidad había visto. El arte y sus formas de representación se alejaron de las formas miméticas y el uso de recursos gráficos dejó de limitar a los artistas a simples copistas que, aunque alardeaban de técnica, carecían de simbolismo, dejando fuera al espectador quien no era partícipe de la obra en sí (Bozal, 2000).

A lo largo de la historia se suscitaron importantes puntos de quiebre en el siglo XIX que favorecieron el uso del cartel como medio de propaganda y manipulación masiva, a continuación se citan unos de ellos:

- De 1900 a 1931 Sigmund Freud publicó *La interpretación de los sueños*, libro que dio lugar al Modernismo. En este libro se maximiza el interés por la utilización de símbolos abstractos como reflejo de la realidad, concepción que influyó en la forma en que el mundo fue entendido a partir de ese momento y hasta nuestros días. Se introdujeron también conceptos como el “subconsciente”, el cual será ampliamente explotado por los movimientos

propagandísticos que utilizaban mensajes “subliminales”, los cuales podrían abordar al interlocutor sin que este fuera siquiera consciente (Freud, 2013).

- El surgimiento de artistas que, en el siglo XX, rompen cánones de belleza establecidos en la época: los movimientos de choque fueron cada vez más frecuentes y llevaron al espectador a otra forma de apreciación estética, una apreciación que le permitía ser parte de lo que observaba. Este punto de quiebre es imprescindible para entender la psicología del cartel y la interacción que existe entre el espectador y el medio de comunicación.

- Con la publicación de *El Manifiesto comunista*, Marx y Engels crearon un documento que revolucionaría a Europa desde sus cimientos, la idea de una sociedad igualitaria basada en causas y fines comunes, “el comunismo”. Este hecho reflejo de un movimiento socio-político dio lugar a los sentimientos nacionalistas y a la creación de partidos con ideas totalitarias que derrocarían finalmente al sistema establecido, es entonces que el uso de cartel se potencia como medio de comunicación, medio de resistencia y de oposición, transmitiendo así nuevos códigos de conducta gracias a la propaganda visual, objeto capaz de influir en el espectador como individuo y como masa de una forma sin precedentes (Marx, 1848).

Finalmente, fue un hecho el que generó la explosión propagandística, el asesinato del archiduque Francisco Fernando en Sarajevo en 1914. Tal hecho propició el inicio de la Guerra en Europa, donde cada país tenía sus propios aliados establecidos con intereses en común y diferencias a resolver.

El movimiento de jóvenes patriotas luchando en el frente, adoptando como propia la causa nacionalista, niños y mujeres aguardando en casa colaborando desde su trinchera doméstica para crear un mundo más justo, en el que se le devolvería a cada país lo que era suyo y así lograr la paz, eran algunas de las ideas que difícilmente hubieran florecido de no haber sido sembradas cuidadosamente a través de propaganda política y social que bombardeó a la población militar y civil de la época entre 1919 y 1954 (Juan, 2014).

Hagamos una breve observación de algunos elementos propagandísticos.

Propaganda en Inglaterra

Apela al orgullo nacional y al sentido patriota, el mensaje es contundente: enlistarse al servicio del ejército y diferenciarse de la totalidad.

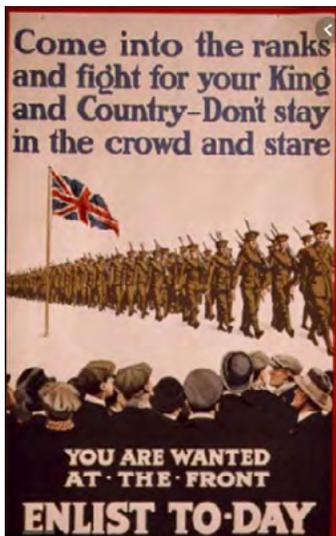


Imagen 3. Poster Museum (2020). Enlist To-day. Consultado en <https://bit.ly/2HnEiSz>

Propaganda en Alemania

Apela a los niños, Hitler exaltado como héroe nacional y futuro prometedor.



Imagen 4. Clases Historia (2020). Hitler. Consultado en <https://bit.ly/2Sjke2o>

El uso propagandístico del cartel generó un movimiento de jóvenes patriotas luchando en el frente, adoptando como propia la causa nacionalista, niños y mujeres aguardando en casa colaborando desde su trinchera doméstica para crear un mundo más justo en el que se le devolvería a cada país lo que era suyo y así lograr la paz, eran algunas de las ideas que difícilmente hubieran florecido de no haber sido sembradas cuidadosamente a través de propaganda política y social que bombardearon a la población militar y civil de la época entre 1919 y 1954. (Juan, 2014)

Es así que el contexto arroja referentes simbólicos, elementos que el artista y/o técnico en la Bauhaus toma como punto de partida para la conceptualización y diseño gráfico.

De manera general se presenta un análisis de cartel de 1919.



Imagen 5. Alamy Ltd. (2020). KPD, Liga Espartaquista. Consultado en <https://bit.ly/2SPf7hh>

a) Análisis descriptivo (textos e imagen)

El cartel tiene una lectura direccional superior a inferior. Se presentan dos bloques informativos con diferentes intenciones. El primer bloque "Werschürt uns vordem Zusammenbruch? Das bewaffnete Proletariat" (¿Quién nos salva de la descomposición? El proletariado armado), resalta una tipografía *display*, misma que se caracteriza

por el grosor del trazo, el propósito de esta tipografía es captar mayor atención en encabezados por ser visible desde distancias considerables; al tener trazos rectos en su forma muestra por sí sola una personalidad fuerte. Es importante decir que esta tipografía realizada a mano transmite vigor en las emociones del lector. Su tamaño predominante alude a un grito para obtener respuesta inmediata.

El segundo bloque de texto “K.P.D. SPAR-TAKUSBUND” es la firma del emisor, el referente que hace el llamado. La tipografía utilizada con serif, es decir, con una terminación en especie de pie, es considerada en su uso por transmitir determinación y fuerza, así como formalidad en el mensaje, de tal motivo se usa como cierre.

La ilustración se compone en un primer plano de un hombre armado con vestimenta de abrigo, sombrero y con rifle en la mano, a un costado, en otro plano, un hombre trabajando, arando la tierra con la fuerza de un caballo, mientras que al horizonte se aprecia la silueta de las fábricas e industria.

Respecto al código cromático, el color del cartel, al ser en blanco y negro, alude a una impresión en grabado, el cual se realizó previamente a mano con tinta negra y representa una viable y económica manera de reproducción.

b) Análisis conceptual

Este cartel del partido comunista en Alemania, publicado en 1919, representa el llamado a un cuestionamiento sobre quién asumirá el compromiso de atender a los más desfavorecidos, quién humanamente será el que mire, más allá de los intereses monetarios, la realidad de quienes padecen hambre, pobreza y malas condiciones de vida, por el priorizar ante ello los intereses de poder y riqueza.

En dicho sentido, este cartel reflejaba la situación de aquel contexto, representando un discurso en la imagen, siendo la suma de la vertiginosidad de la industria, la mirada del campo y el grito de un proletariado que busca su bienestar a través de una participación justa en el control de los medios de producción y distribución de bienes (en este caso

del trabajo del campo), pues si bien se ven obligados a vender su fuerza de trabajo a cambio de recibir un salario, este no es equitativo a su jornada laboral ni al esfuerzo físico que ejercen, ni mucho menos la adecuada retribución para lograr con ello una calidad de vida óptima.

Retóricamente, la imagen del hombre con abrigo y con el pecho hacia el frente incita a un llamado, a un levantamiento de voz, con reclamo y con esperanza de ser visto y seguido por los demás. Los elementos conforme aparecen gráficamente también comunican una secuencia, lo cual va capturando la atención, siendo entonces el grito a las armas el primero posterior a una contemplación de la realidad.

Ahora bien, con foco en la funcionalidad, la Bauhaus, marcó el desarrollo de los soportes bidimensionales como el de los objetos.

El arte en combinación con la utilidad para las personas, fue el núcleo de todo planteamiento: Premisa del diseño centrado en el usuario.

El Diseño Industrial y Diseño Gráfico como disciplinas particulares, no existían antes de la Bauhaus. Fue esta escuela la que estableció los fundamentos académicos sobre los cuales se definirían y diferenciarían a la Arquitectura Moderna y al Diseño, al integrar planteamientos estéticos para facilitar la vida cotidiana.



Fuente: elaboración propia.

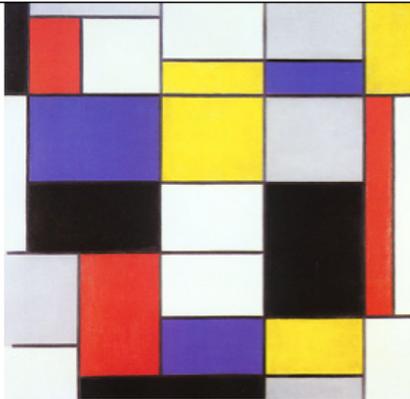
Adicional a los trazos lineales, los colores básicos representaban un precio industrialmente más económico, así mismo, figuras como el círculo, el cuadrado y el triángulo fueron tomados como puntos de partida. A estas figuras, se les atribuía un carácter determinado, círculo era ‘fluido y central’, el cuadrado resultaba ‘sereno’ y el triángulo, ‘diagonal’.

A continuación, se presenta una esquematización de las particularidades del cartel en cada una de las etapas de enseñanza en la Bauhaus:

Fase de Creación	1919-1923
Ubicación:	Weimar
Dirección:	Walter Gropius
Maestros Representantes: Referentes simbólicos de la época expresos en el arte, fundamentos iniciales para el diseño de cartel.	 <p>Amarillo, Rojo, Azul. V. Kandinsky. 1923</p>
	 <p>In the Style of Kairouan. Paul Klee .1914</p>
Relevancia en:	Habilidad técnica y criterio artístico Uso de Cartapacio de entregas (bocetaje) Técnica de impresión calcográfica
Datos destacados:	<ul style="list-style-type: none"> - Johannes Itten: Desarrolla el innovador curso preliminar cuyo fin era enseñar a los estudiantes los fundamentos y características de los materiales, la composición y el color. - Joost Schmidt: Destaca con sus trabajos tipográficos y colaboración en imprenta. Para la exposición de 1923 realiza cuatro relieves murales para el vestíbulo del edificio principal.

Algunos carteles representativos, etapa 1919-1923



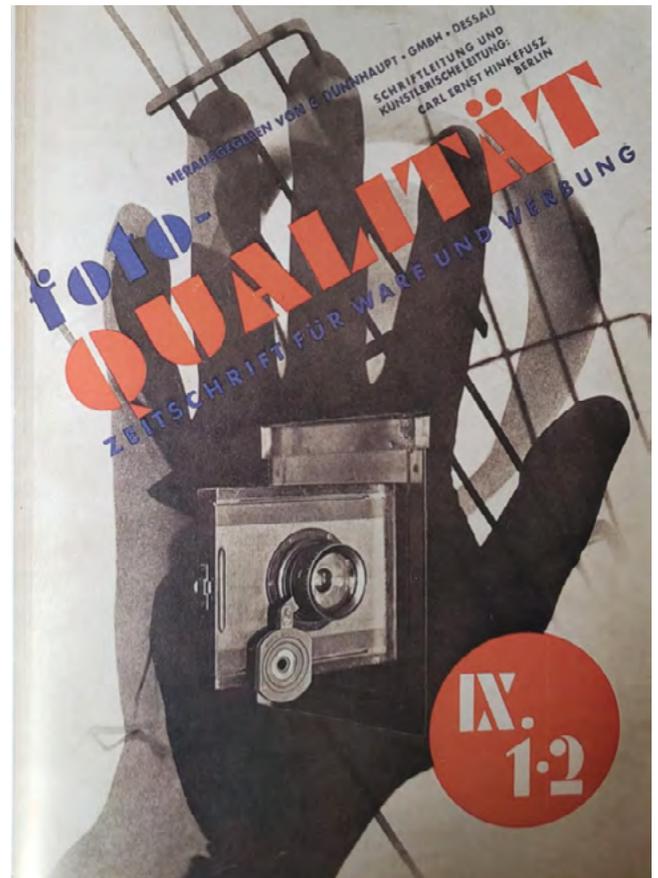
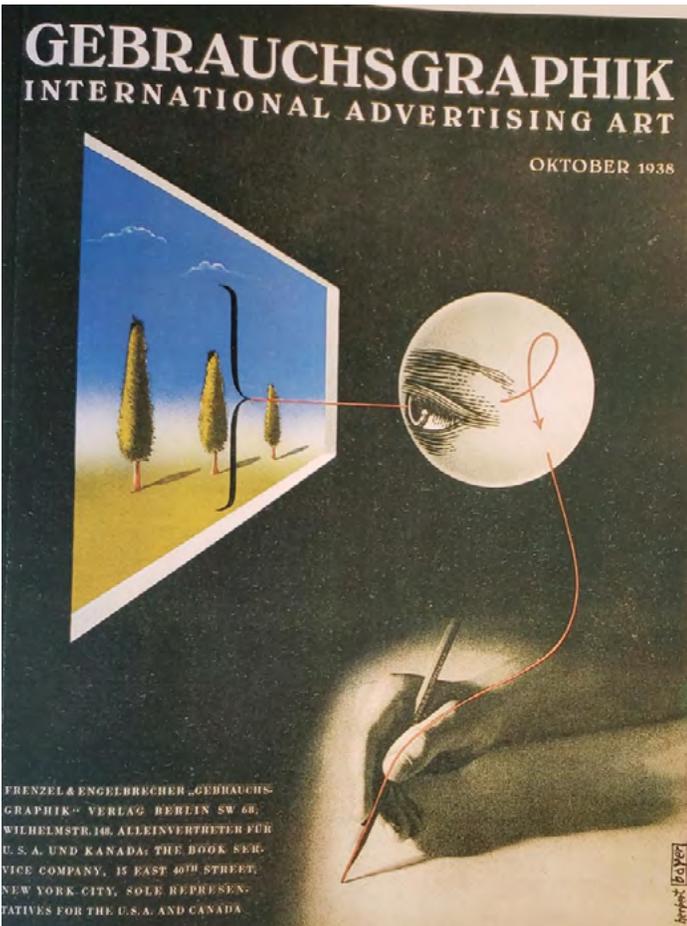
Fase de Consolidación	1923 - 1928
Ubicación:	Weimar / Dessau desde 1925
Dirección:	Walter Gropius
Maestros Representantes: Referentes simbólicos de la época expresos en el arte, fundamentos iniciales para el diseño de cartel.	 <p>Composición A. Mondrian, 1923</p>
Relevancia en:	<ul style="list-style-type: none"> - Enseñanza hacia el racionalismo: “La idea es más importante que la inspiración” - Destacado uso tipográfico
Datos destacados:	<ul style="list-style-type: none"> - Nace la Figuración Publicitaria - El diseño del cartel se ve influenciado por dos movimientos: <ol style="list-style-type: none"> 1) Movimiento De Stijl (Neoplasticismo/Constructivismo Neerlandés) caracterizado por una búsqueda de renovación estética, lenguaje plástico objetivo (universal), eliminación de lo superfluo y relevancia a “lo elemental y/o esencial” a través de la depuración de las formas hasta llegar a sus componentes fundamentales: líneas, planos y cubos. Estructuración armónica de líneas y masas coloreadas rectangulares de diversa proporción en ángulos rectos. Evita la simetría, no obstante existe un marcado sentido del equilibrio. Uso de pocos colores planos, de carácter saturado o puros (primarios: amarillo, azul, rojo) y tonal o neutros (blanco, negro y grises). Empleo de fondos claros. Los referentes simbólicos se plasman en una orientación artística anti trágica, dejando de lado los sentimientos del artista a cambio de una elección visual armónica como búsqueda de una paz espiritual. 2) Constructivismo Soviético. Las técnicas de la pintura figurativa más tradicional fue reemplazada por fotomontajes y una fuerte tipografía. Se caracteriza por paletas de colores mínimos. Uso de elementos diagonales con tipo e imágenes circulares y en ángulo. Resultado dramático, imágenes en capas combinadas con tipografía potente. Originalmente, el estilo constructivista estaba destinado a mensajes políticos. No obstante, se filtró en anuncios de productos y carteles de todo tipo, así como en portadas y partes interiores de libros.

Muestra de un cartel representativo, etapa 1923-1928



Fase de Desintegración	1928 - 1933
Ubicación:	Dessau / Berlín desde 1932)
Dirección:	Hannes Meyer y Ludwig Mies van der Rohe
Relevancia en:	<ul style="list-style-type: none"> - Exigencias Populares sobre exigencias de lujo. - Orientación a la producción industrial. - La superposición de texto y fotografía objetiva intensifica el efecto del anuncio. - Las clases de fotografía se priorizan por ser la foto el principal componente del cartel. - La unión de la imagen y la tipografía se convertiría en una referencia para las futuras portadas de revista. - Organización de exposiciones.
Datos destacados:	<ul style="list-style-type: none"> - Nace el Taller de Publicidad - Revista para promocionar actividades de la escuela. (Tiraje cuatrimestral). - La propuesta gráfica a partir del Constructivismo Pragmático, encuentra soluciones configurativas que, en el marco de la vertiginosa transformación de la prensa moderna, se convirtieron en impactantes fórmulas visuales. - Dadas las nuevas relaciones entre texto e imagen de la técnica del offset, la Bauhaus había contribuido desde los años veinte a modificar decisivamente la percepción general.

Algunos carteles representativos, etapa 1928-1933



Discusión y resultados

Dada la evolución del uso del cartel a través del tiempo, es que este se ha convertido en un soporte altamente demandado para la comunicación gráfica gracias a características importantes para los tomadores de decisiones. Por un lado, su fácil y económico sistema de reproducción, por otro un cercano y directo medio de difusión; no obstante se ha enfrentado a la avasallante incidencia de la tecnología, que potencializa el intercambio de información a través de la virtualidad, motivo por el cual el cartel hoy en día evoluciona también dentro de dicho entorno, sin embargo, las raíces esenciales defienden aún su originalidad, pertinencia y relevancia en contextos actuales (Romo, 1997).

El cartel como soporte gráfico, cumple con funciones como lo son el evidenciar una causa, considerar una respuesta, hacer una invitación, incitar a un llamado a la protesta, brindar información, anunciar un producto o servicio y esclarecer ecosistemas de toda índole, entre muchas otras; por lo tanto como es claro, al ser los objetivos tan diversos como los propios mecanismos de composición, cuestión que ha dado lugar a novedosas formas para conceptualizarse y para reproducirse, es entonces que también se diversifica la forma de leerse e interpretarse los discursos (en los cuales se fundamenta su ejecución) por parte del receptor, ello no solo en cuanto a la cuestión física constituida por los elementos de diseño disponibles y que quedan evidenciados en el soporte gráfico, sino que también, aquella que atiende al desdoblamiento de parámetros dados en un tiempo determinado, es decir, bajo los referentes del contexto, en este sentido el usuario del cartel, manifestará cierta racionalización y aprehensión de contenidos para con ello actuar de un modo determinado como respuesta, ya sea de rechazo o aceptación.

Es importante resaltar que todas las funciones enunciadas necesariamente comprometen la consideración de la evolución del entorno social, lo cual contempla a las dinámicas emergentes por el vislumbramiento de nuevas posibilidades de in-

tercambio de información y de comunicación, así como de producción y difusión.

Es así que la tecnología, ha presentado diferentes mecanismos que, por ejemplo, permiten la lectura del cartel a personas invidentes, un manejo con nuevos elementos que añaden valor y sentido, nuevos sustratos y medios de reproducción para enfatizar el propósito, pero atendiendo ahora a nuevos esquemas de pensamiento nacientes del contexto mismo, como por ejemplo, la atención a un diseño sustentable, a procesos comprometidos con el cuidado del medio ambiente, la atención al reciclaje, entre otros.

En consecuencia a lo anterior, las identidades individuales y a su vez colectivas se han modificado debido a los referentes contextuales que les configuran, es decir, en los años veinte los grupos se caracterizaban por una alta homogeneidad, los grupos eran fuertemente clasificados y por lo tanto diferenciados, dado ello, la comunicación gráfica representaba de manera inmediata una necesidad que era dirigida a una colectividad con características sumamente arraigadas, las cuales fungían como directrices y estampas en la conceptualización, diseño y lectura de los discursos. Por otra parte, hoy en día los grupos son altamente diversos y heterogéneos, ello no quiere decir que previamente no existiera dicha diversidad, sin embargo, no estaba visualizada ni atendida como hoy en día los grupos sociales lo demandan.

Existe a su vez, normativas que defienden claramente los derechos de grupos vulnerables, por ejemplo el de las minorías, así, el trabajo del diseñador al ejecutar un cartel asume una mayor responsabilidad en la investigación, misma que deberá incluir en todo momento cuestiones susceptibles que integran esquemas de pensamiento y perspectivas individualizadas, aun habiendo un fin en común por cubrir mediante la comunicación gráfica.

Ahora bien, con la secuencia presentada en el apartado anterior, sobre las etapas de la escuela Bauhaus y sus implicaciones en el uso y diseño del cartel es indudable que cada uno de los directores

de la Bauhaus impuso su estilo, lo cual determinó una condición muy creativa al ejercicio diseñístico, que, si bien en momentos causaron conflicto por entrar en competencia los dictados y postulados para el desarrollo de la propuesta visual, permitió que la exploración y riqueza gráfica fuera sin duda trascendente, delimitándose con ello tres tiempos en donde el cartel asumió roles no solo por su intención de comunicación, sino por la ejecución y desarrollo de elementos gráficos, un ejemplo de ello, fue el arte como base, la ilustración, la fotografía y posteriormente, la combinación de todas ellas.

El continuo éxito del cartel como medio de comunicación depende necesariamente de un conocimiento imperante sobre las audiencias que reciben el mensaje. El diseñador deberá tener una conducta atenta hacia las situaciones emergentes de un contexto y tiempo específico, mismo que no solo deberá verse reflejado en elementos de composición en cuanto diagramación, uso de tipografía y color como signifiante, sino que además, hoy con mayor razón, se deben esclarecer y determinar los alcances que la comunicación gráfica pretende, escuchar a los segmentos de los que propiamente surgen los discursos, solo así se podrá manifestar un resultante que atienda y cumpla su labor, la cual es cubrir una necesidad de información por parte de la sociedad.

Conclusiones

El cartel en la Bauhaus fue utilizado principalmente como medio de protesta ante una situación de incertidumbre nacional, después su uso favoreció la mercantilización en la Revolución Industrial por medio de la publicidad, hoy en día, es un recurso aún importante para el llamado de las masas hacia propósitos específicos, por citar algún ejemplo se destaca su relevancia en su papel informativo que desempeña en escuelas y hospitales.

En dicho sentido las respuestas de los grupos, mismas que también son diversas, siguen siendo una directriz que incita a medir los esfuerzos que deben asumirse y aquellas líneas que deben

mantenerse en relación a la comunicación gráfica y sus elementos de composición favoreciendo prioritariamente la leibilidad y legibilidad.

La escuela Bauhaus creó los cimientos para un mundo contemporáneo, aún es valorada la simplicidad y la abstracción como recurso artístico y funcional en el diseño del cartel, el logro de la conjunción de la tecnología con el arte es un ejemplo de la continua búsqueda de estética y armonía entre color, forma, tamaño, y atención al aspecto utilitario de los objetos, en este caso, del soporte gráfico.

Así, a lo largo de los años, se ha visto como la dimensión del cartel y la propia voz que adquiere, recurre a evidenciar aquello que se genera en el contexto, a dar vida a manifestaciones de pensamiento que atañe a grupos claramente delimitados por referentes culturales y simbólicos, con construcciones de significantes en cuanto a su propia identidad, estos son por lo tanto los elementos que deben utilizarse ética y conscientemente en el quehacer del Diseño Gráfico.

La ejecución de la comunicación a través del cartel debe mantenerse cercana, empática y respetuosa del grupo a quien se le informa, los estereotipos y generalidades deben de eliminarse, priorizando la comprensión de estos grupos con necesidades y problemáticas específicas que se generan en un tiempo y espacio también específico, implicando además como parte de la complejidad del cartel, el compromiso y responsabilidad ante el manejo de la que pudiese ser la respuesta, no solo positiva o negativa a un llamado, sino también de rechazo, de protesta, de negación u otras condicionantes que en lugar de favorecer la calidad y comportamiento humano, pudiese perjudicar desfavoreciéndoles a través de un mal manejo de la comunicación.

La investigación social toma un papel protagónico pues solo así se podrán reconocer los elementos de significación que deberán ser los enlaces de comunicación para una asertiva y eficiente recepción.

Referencias

- Sigmund, F. (2013). *La interpretación de los Sueños*. (D. d. Ballesteros, Trad.) Alemania.
- The Metropolitan Museum of Art. (2020). Metmuseum.org. Recuperado el 2020, de *Metmuseum.org*: <https://www.metmuseum.org/>
- Toca Fernández, A. (2010). Héroes y Herejes Juan O’Gorman y Hannes Meyer. *Casa del Tiempo*, III (32).
- Bozal, V. (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, España: Antonio Machado Libros.
- Diario Público. (2008). *Grandes maestros de la Pintura, Toulouse-Lautrec*. España: Editorial Sol España.
- Juan, E. (2014). *La Primera Guerra Mundial Contada para Escépticos*. España: Planeta.
- Maldonado Reyes, A. A., Portilla Luja, M. d., & Morales González, C. G. (2019). *Repositorio Universitario. Universidad Nacional Autónoma de México*. Obtenido de Repositorio Universitario. Universidad Nacional Autónoma de México: <http://ru.iiec.unam.mx/4792/>
- Marx, C. (1848). *Manifiesto Comunista*. Liber Electronicus.
- NEXOS. (2020). *nexos.com*. Obtenido de <https://www.nexos.com.mx/?p=41409>
- Romo, M. (1997). *Psicología de la creatividad*. Madrid, España.

*Daniela Velázquez Ruiz

Licenciada en Diseño Gráfico (UAEMEX). Maestra en Alta Dirección e Inteligencia Estratégica (Instituto de Estudios Universitarios, Puebla, México). Técnico en Comunicación e Imagen Corporativa por Clay, Formación Internacional avalado por la Universidad de Salamanca, España. Doctorante en Diseño por el Centro de Investigación en Arquitectura y Diseño (CIAD) de la Universidad Autónoma del Estado de México, programa adscrito al CONACYT, forma parte del Cuerpo Académico de “Diseño y Desarrollo Social”. Actual Presidenta Alumna del H. Consejo de Gobierno de Estudios Avanzados de la Facultad de Arquitectura y Diseño (UAEMEX). Investigador científico con líneas de especialización en: Gestión del Diseño, Diseño Estratégico, Economía Naranja, Innovación Pública, Democratización del conocimiento y Gestión Cultural. Ha participado con publicaciones y diversos foros nacionales e internacionales. Pintora abstracta y escritora de poesía.



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.

**Ana Aurora Maldonado

Miembro Sistema Nacional de Investigadores (SNI) Nivel 1 de CONACYT. Perfil PRODEP desde 2003 a la fecha. Formación: Doctora en Artes por la Universidad de Guanajuato (UG). Maestra en diseño Industrial por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Diseñadora Industrial por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Actividad Profesional e investigativa: colaboradora en el Cuerpo Académico Diseño y Desarrollo Social en la Facultad de Arquitectura y Diseño (FAD) de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM). Participa en el claustro de profesores del Doctorado en Diseño de la FAD-UAEM, en la Maestría en Diseño FAD-UAEM y de la Licenciatura en Diseño Industrial FAD-UAEM. Coautora en 10 libros entre ellos: Libro. Intervenciones del Diseño para el Desarrollo de Comunidades. Propuesta Metodológica del Diseño para el Desarrollo social ISBN 978-607-422-785-7 (2017). Libro. Permanencia de las dimensiones estéticas mazahuas y otomíes y su aplicación dentro de la cultura material ISBN 978-607-422-492-4 (2012) Libro: Factores contextuales del Diseño. Expresiones populares Mexiquenses editado por la UAEM Coordinadora (2011) y más de 20 publicaciones entre capítulos de libro, artículos en revistas indexadas y memorias de congresos.

Reflexiones finales en torno al primer tomo

Anelli Lara Márquez

La fundación de la Bauhaus fue uno de los primeros pasos en la transformación del mundo suscitada durante el siglo más bullicioso de la historia moderna; por entonces las disciplinas artísticas comenzaron a ajustarse a los nuevos imaginarios y a las sociedades cada vez más modernizadas, pero la agitación apenas comenzaba. Si observamos muchos de los trabajos desarrollados en este ambiente, podemos adjetivarlos como experimentales, complicados o ambiciosos, aun así, hay que reconocer su papel inaugural en la nueva concepción del vínculo entre sujeto y espacio, cuyo eco llegaría hasta nuestros días.

El primer tomo de la *Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura* (REIADC) integra saberes académicos y trabajos de estudiantes interesados tanto en el ejercicio artístico como en la herencia que dejó este movimiento en el mundo (con especial énfasis en México). Los seis artículos en este tomo se reúnen bajo los conceptos: espacio, color y forma; cada uno aporta una investigación que tiene como propósito exponer el valor de la Bauhaus en su materia.

Para quienes nos formamos en áreas (aparentemente) ajenas a estas cuestiones valdría la pena preguntarnos: ¿por qué deberíamos interesarnos por el mundo del diseño? La respuesta se encuentra a simple vista y es que está en nuestra vida diaria: casa, ropa, muebles, aparatos, entretenimiento, comunicación

y hasta integrado en la anatomía de nuestros cuerpos. Sea cual sea la actividad nos encontramos con que naturalmente debemos planear y ejecutar una serie de acciones encaminadas a lograr un objetivo.

Como pudimos adelantar, el arte exige nuevas formas a medida que se va adaptando a nuevas épocas y contextos, para hacerlo vuelve a las ya creadas y las depura, exagera o tuerce. Estos intentos por ir más allá obligan a la creatividad a trabajar con el medio para materializar ciertas ideas, por ejemplo, las nuevas tecnologías siempre tienen participación en el arte y es curioso que mientras aquellas auxilian la expresión artística, ésta modela el adelanto técnico, siendo así, el diseño y el desarrollo se nutren el uno al otro.

Por otro lado, no podemos ignorar el aspecto social, incluso la carga política que se tiene al crear. La Bauhaus tuvo muy en claro que el arte no pertenece a nadie pero proviene de todos lados, por eso rescatar el trabajo artesanal para combinarlo con el artístico nos deja ver que la integración histórica es posible, no sólo como un acto rebelde que se opone a métodos o preceptos previos, sino como parte del mecanismo total de una disciplina humana. Igualmente, es verdad que los factores que intervienen conforman un mundo en sí mismos, basta notar la cantidad de manifiestos, tratados, ensayos, congresos y demás discusiones que por siglos no han hecho más que multi-

plicarse y complejizarse con tal de proponer nuevas perspectivas, por ende se requiere que quien ejerza esta profesión investigue y reflexione sobre su realidad.

El oficio de diseñador ya institucionalizado lo encontramos cercano a la fundación de la escuela en cuestión, quizá impulsado por ésta. Aunque, en realidad, la esencia de la disciplina ha acompañado al hombre a lo largo de su historia y en consecuencia no se ha podido delimitar conceptualmente, pues su objetivo utilitario está muy claro pero el estético y el social parecen intermitentes.

Para muestra, hablemos de la Bauhaus en sus inicios, abrevó de antiguas ocupaciones e inventivas concebidas en lugares variados y tiempos alejados unos de otros: la relación del ser humano con su entorno que ha sido estudiada desde la Antigüedad o la visión del artista-artesano del Renacimiento y, claro, el esfuerzo por identificar y recrear la belleza que es quizá tan viejo como la humanidad misma. Podemos coincidir en que todo ha estado dirigido a la invención de imágenes, sonidos, lugares, herramientas y un largo etcétera, cuya semejanza entre sí es el deseo de expresar la propia concepción del mundo, por lo tanto, es imposible recoger cada obra para armar una definición absoluta.

En este proyecto educativo la arquitectura se definió como el núcleo en el cual la experiencia ligera y armónica sería el sello distintivo logrado mediante el estudio casi obsesivo del color y la luz dentro del espacio. En México

podemos apreciar justamente estos principios en los edificios diseñados durante la etapa madura de Barragán en Tacuba o en la actual Casa Estudio Luis Barragán y, por supuesto en las conocidas casas de Diego Rivera y Frida Kahlo al sur de la ciudad.

México encuentra otra oportunidad para añadir algo de este fenómeno (a su ya colosal acervo cultural) en el diseño para los Juegos Olímpicos de 1968. La necesidad de nuestro país por hacerse presente en el mundo como una nación vanguardista incitó la inclusión de nombres como Goeritz y Bayer, artistas directamente vinculados a la Bauhaus, en la coordinación y realización de la llamada Ruta de la Amistad.

Por último, los planteamientos bauhausianos dictan que las personas estén en contacto con su entorno y más aún que exista un diálogo entre su espacio, sus actividades y su propia extensión física. Todo es perfectible en ese sentido y evidentemente los detalles que pueden suscitar controversia como los que se encuentran en el manual de Neufert (se le critican las dimensiones que se toman para calcular las longitudes exactas en los espacios por “arbitrarias” y no considerar cualquier anomalía en el cuerpo) pueden parecer una perspectiva floja o parcial, pero en definitiva siempre se pueden actualizar y reinventar para adaptarse a las necesidades específicas de cada población o individuo. No hay que olvidar que el manifiesto original llama al trabajo en conjunto para “concebir y crear el nuevo edificio del mañana”.

REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

ISSN 2992-7552

Corrección de estilo
María Agustina Larrañaga
Anelli Lara Márquez

Diseño y maquetación
Alma Elisa Delgado Coellar
Mayra América Cerón Mejía
David Fernando Melo Millán
Amparo García Aguilar
Vianey Guzmán Cano

SEMINARIO INTERDISCIPLINARIO DE ARTE Y DISEÑO (SIAYD)

Responsable editorial
Alma Elisa Delgado Coellar

Consejo Editorial
Huberta Márquez Villeda
Daniela Velázquez Ruíz
Carmen Zapata Flores
María Trinidad Contreras

Autores de las obras visuales
Iris Citlaly Mijangos
Diego Andrés Solano Molina
Bairo Junior Miranda Meza
Kevin Alberto Ayola Villa
Edwin Motta
Juan Pablo Reyes González
Santiago De Jesús Amador Rincón

No. 1, Año I

Nov. 2020 - Feb. 2021

Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura es una publicación cuatrimestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, ubicada en km. 2.5 carretera Cuautitlán Teoloyucan, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, Estado de México. C.P. 54714. Tel. 5558173478 ext. 1021 <https://masam.cuautitlan.unam.mx/seminarioarteydiseño/revista/index.php>, seminario.arteydiseño@gmail.com. Editora responsable: Dra. Alma Elisa Delgado Coellar. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo número 04-2022-031613532400-102; ISSN 2992-7552, ambos otorgados por el Instinto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número a cargo de la Dra. Alma Elisa Delgado Coellar, Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, carretera Cuautitlán-Teoloyucan Km 2.5, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, C.P. 54714, Estado de México. Fecha de última actualización: 14 de noviembre de 2020.



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.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja necesariamente el punto de vista de los árbitros ni del Editor o de la UNAM.

Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos no así de las imágenes aquí publicados, siempre y cuando se cite la fuente completa y la dirección electrónica de la publicación.

REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

REVISTA