

No. 3, Año I, Julio - Octubre, 2021

ISSN 2992-7552

REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

REVISTA

SIAYD
SEMINARIO
INTERDISCIPLINARIO
DE ARTE y DISEÑO



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

David Fernando Melo Millán
Alma Elisa Delgado Coellar
Mayra América Cerón Mejía
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

Autores de las obras visuales

Alfredo De Jesús Comas Sánchez
Alvaro Sebastian Lozano Araque
Andrea Canuto
Samuel Isaac González Vizcaino
Alexander Peña Valero
Santiago de Jesús Amador Rincón
Diego Andrés Valencia Mozo
Juan Pablo Reyes González

No. 3, Año I

Julio - Octubre, 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 julio de 2021.



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. 3, Año I
Julio - Octubre, 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/seminarioarteydisenorevista/>



Visita el sitio

SIAyD
SEMINARIO
INTERDISCIPLINARIO
DE ARTE y DISEÑO



REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

ISSN 2992-7552

No. 3, Año I

Julio - Octubre, 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

Inter y Transdisciplina

- Presentación** [p. 06](#)
Huberta Márquez Villeda
- El Vorkurs de la Bauhaus como ejemplo de transdisciplinarietàad** [p. 09](#)
José Rafael Mauleón Rodríguez
- La fotografía de la Bauhaus y el aura artística** [p. 23](#)
Araceli Soní Soto y Darío González Gutiérrez
- Fotografía constructivista y subjetiva en la Bauhaus, Dessau y Berlín** [p. 39](#)
Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez
- La Bauhaus y la búsqueda del arte monumental** [p. 53](#)
Mauricio César Ramírez Sánchez
- La escena de la Bauhaus y la danza del siglo XX** [p. 61](#)
Alejandra Olvera Rabadán
- La Bauhaus en Saul Bass, impacto y funcionalidad visual** [p. 77](#)
Sandra Ileana Cadena Flores
- Transdisciplinarietàad bauhaniana, un estudio artesanal en México** [p. 87](#)
Carmen Zapata Flores

Autor: Alfredo De Jesús Comas Sánchez



BAUHAUS

Presentación

Generar un espacio para la reflexión crítica y de análisis con retrospectiva histórica sobre el papel de la Bauhaus y su influencia en la profesionalización del Diseño y la Comunicación Visual dio origen a la convocatoria para el Simposio de La Bauhaus en 2018 a cien años de su surgimiento. En tres grupos de conocimiento se congregaron los saberes: Espacio, color y forma, Pedagogía y el último, Inter y Transdisciplina.

La recepción de la misma conjunto el trabajo de académicos, investigadores, docentes del diseño y de las artes que abordaron temas que van desde el uso del color, la tipografía, el cartel, la pedagogía, el dibujo, la fotografía, la artesanía hasta la arquitectura. Todas ellas, vistas desde diferentes perspectivas que se dieron cita en un conjunto de ponencias que van del nicho de la Bauhaus a los primeros años del siglo XXI.

La fotografía, la danza y la artesanía entre el aura artística, la teórica, los procesos creativos y los conocimientos integrales conformaron el grupo de la Inter y Transdisciplina, la perspectiva de cada ponente parece tener su principio en un interés personal, sin embargo, bajo estas perspectivas abrieron cada uno un interés más amplio que expandió los horizontes del conocimiento.

En este sentido, la maestra Araceli Soni Soto y el maestro Darío González hablaron de la presencia de la fotografía en la Bauhaus, que sin ser parte de sus asignaturas dos representantes emblemáticos con dos miradas diametralmente diferentes hicieron uso de ella para hablar de la forma. Uno con base en la representación de objetos cotidianos y otro centrado en la imaginación. A ambos los argumentan dentro de la concepción “aura artística” que Walter Benjamín hace referencia en su texto *El arte en la época de la reproductividad técnica*.

En su caso, el maestro Osvaldo Archundia Gutiérrez, trata el tema de la fotografía y su inmersión en la Bauhaus como un lenguaje visual. Si bien, la fotografía tuvo origen en el siglo XIX como un proceso de impresión, es en el siglo XX cuando esta se comprende como una imagen creada por la luz. El proceso y la técnica fotográfica permiten experimentarse como una creación artística

Por su lado, el doctor José Rafael Mauleón Rodríguez, aborda el *Vorkus* de la Bauhaus como ejemplo de la Transdisciplina, lo ve como un enjambre de saberes que están relacionados por axiomas que dan la oportunidad para el trabajo en el aula bajo la convicción

de la búsqueda de respuestas. “Emoción por hacer”, así lo dice cuando propone la emocionalidad, sensibilidad, intuición, pensamiento, experiencia y racionalidad.

En su caso, la maestra Carmen Zapata Flores, presenta los modelos de conocimientos que anteceden al *Vorkus*. Hace un recorrido por los conceptos que actualmente forman parte de la Transdisciplinariedad. Deja ver como a través de la mirada de Anni Albers y el textil artesanal zapoteca tuvo impacto en el contexto mexicano. La doctora Alejandra Olvera hace referencia a la danza en la Bauhaus, que si bien, no hubo una clase específica para ello, la causalidad de los hechos creó una explosión creativa. Las actividades partieron de la experimentación donde la idea era la base de la improvisación. Por su parte, la maestra Sandra Iliana Cadena Flores, muestra como la influencia de la Bauhaus traspasa fronteras y presenta a Saul Bass, que dentro del marco del diseño arquitectónico y el arte hacen del funcionalismo un común denominador, por ello, presenta la obra de Bass como la influencia más grande dada en América Latina. Igualmente el doctor Mauricio César Ramírez, abona con una perspectiva Bauhaniana desde el arte monumental, que consolida otro tipo de miradas reflexivas al impacto de esta importante escuela de Diseño.

Finalmente, es a considerar decir que fue la Bauhaus el centro del Simposio, pero fueron las vertientes de ella las que ocuparon la atención que hoy se ve materializado en esta simbólica colección.

Huberta Márquez Villeda



años

El *Vorkurs* de la Bauhaus como ejemplo de transdisciplinariedad

José Rafael Mauleón Rodríguez*

Un detonante de este trabajo fue la intriga generada por el contraste de diseño entre el primero y segundo símbolo de la Bauhaus, que anuncian dos momentos muy diferentes de esta escuela. Aquí interesa el primero, cuyo símbolo fue elegido mediante un concurso estudiantil, ganado por Karl-Peter Röhl:

Su “Maniquí Estelar” simbólicamente significaba el universo intelectual y los objetivos pedagógicos de la primera Bauhaus. En su centro había una figura humana delgada que sostenía en alto una pirámide egipcia, rodeada por una serie de símbolos cósmicos: la esvástica, la rueda del sol y el símbolo de felicidad de los budistas. La estilizada cabeza circular de la figura, mitad negra y mitad blanca, simbolizaba el yin y el yang chinos. La figura de palo en sí es la runa germánica para hombre y mujer, al tiempo que hace referencia al famoso dibujo del hombre de Vitruvio de Leonardo da Vinci. Este sello, con sus numerosas referencias espirituales, ofrecía una visión de una comunidad nueva, pacífica y global, que señalaba la superación de patrones eurocéntricos y de comportamiento anticuados, reemplazado por el proyecto de educar a diseñadores creativos imbuidos de una nueva sensibilidad transcultural, dentro de una sociedad democráticamente constituida (Siebenbrodt, 2019, p. 4).

Por lo dicho, se reconoce que no se puede pensar a la Bauhaus solo como una institución que buscó la preparación de sus estudiantes bajo un enfoque racional, industrial y social (representado por el segundo símbolo más conocido); ya que primero hubo un interés por formar a un

hombre bajo una dimensión simbólica, subjetiva, amén de transcultural. Hay que señalar que de esta etapa se habla poco y, cuando se hace, no siempre es de manera positiva.

Ese primer momento de la Bauhaus¹ corresponde a su ubicación en Weimar y no puede entenderse sin considerar la participación de Johannes Itten, quien fue el diseñador y promotor del curso inicial denominado *Vorkurs*. Este espacio de aprendizaje fue concebido bajo un enfoque revolucionario para su época y trató de involucrar diferentes dimensiones humanas, entre ellas la espiritual. Ese escenario fue consecuencia de la pobreza en la postguerra de Alemania, cuya población fue proclive a encontrar respuestas desde diferentes horizontes, para dar sentido a lo que vivían. En ese contexto, la Bauhaus propuso inicialmente una educación dirigida a la formación de artistas-artesanos y posteriormente viró su atención hacia la formación en arquitectura y los diseños, época ampliamente revisada e inclusive mitificada. Por eso resulta aquí de interés la primera etapa,

1) La Bauhaus fue un proyecto muy complejo que surgió al terminar la Primera Guerra Mundial y, Walter Gropius, al ser nombrado su primer director, consideró para su profesorado entre otras personas “... al pintor expresionista y decorador berlinés César Klein. Éste aceptó, pero no se presentó” (Whitford, 1991, p. 51). Por lo que consideró como maestro de forma a Johannes Itten, quien ya era reconocido en 1919 como pintor no figurativo y apreciado por Alma Mahler. Se le ha considerado extravagante, pero fue sobre todo un personaje primordial en los primeros años de la escuela.

que fue representada por el primer símbolo ya antes comentado y específicamente el *Vorkurs*, pero revisado desde la transdisciplinariedad.

El objetivo de este escrito es identificar las características e influencias que posibilitaron la existencia del *Vorkurs*, para relacionar sus propósitos con los axiomas de la transdisciplinariedad, basados en la exposición de las influencias pedagógico-didácticas y las posturas espirituales de Itten. Pero, ¿por qué se puede considerar al *Vorkurs* relacionado con la educación transdisciplinaria que hoy se promueve?

Para responder, la exposición de este trabajo se organiza en tres temas, el primero plantea datos biográficos fundamentales de Johannes Itten y considera las influencias que lo llevaron a ser reconocido como un importante pedagogo del arte. El segundo apartado explica la transdisciplinariedad y su relación con el campo educativo. Finalmente se asocia al *Vorkurs* con la transdisciplinariedad orientada a la educación, con el fin de señalar aquellos aspectos que, en ese programa inicial, evocan un antecedente de educación transdisciplinaria.

1 Quién fue Johannes Itten

Nació cerca de Berna, en Südern-Linden, Suiza, en noviembre de 1888 y murió en 1967. A los dieciséis años inició sus estudios en el Instituto Estatal de Formación de Maestros de Hofwil en Berna (1904-1908), donde se sostenía una perspectiva psicoanalítica impulsada por el pedagogo Ernst Schneider. En 1908 trabajó como profesor de escuela elemental, con un modelo afín al de Friedrich Fröbel, quien fue clave para su visión educativa a lo largo de toda su vida.

Cuando en 1908 di mi primera clase como maestro de primera enseñanza en un pueblo de Berna, intenté huir de todo aquello que pudiera herir la inocente inseguridad de los niños. Casi de forma instintiva reconocí que cada crítica y cada corrección actúa de manera ofensiva y destructiva sobre la confianza en uno mismo, que el estímulo y el reconocimiento del trabajo realizado favorece el desarrollo de las fuerzas (Wick, 1993, p. 80).

En 1909 realizó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Ginebra, donde pronto se desilusionó de su modelo pedagógico, lo cual es explicable si se toma en cuenta su perspectiva de enseñanza. Posteriormente, estudió en Berna matemáticas, física y química, de 1910 a 1912, con el fin de formarse como docente de secundaria. Al concluir recibió su diploma y fue entonces que decidió convertirse en pintor. Parece que fue en esa época cuando Itten tuvo contacto con Mazdaznan:

y se sabe que fue miembro de la comunidad del templo Aryana Mazdaznan en Herrliberg, en el lago de Zürich. Para 1916 estaba produciendo obras de arte en un vocabulario distintivo que evocaba el cubismo órfico y al mismo tiempo sugería un compromiso con los ideales esotéricos (Moore, 2019, p.8).

En 1912 regresó a Ginebra y estudió con Eugène Gilliard, al respecto Itten señaló: “Por fin creía saber lo que quería y volví a Ginebra por segunda vez. En un curso del profesor Gilliard aprendí algo decisivo; él me familiarizó con los elementos geométricos de las formas y sus contrastes” (Wick, 1993, p. 80). En 1913 se puso en contacto en Stuttgart con Adolf Hölzel, pionero del arte abstracto, estudió composición y color junto a Willi Baumeister, Ida Kerkovius y Oskar Schlemmer (Itten, s. f. y Nizon, 2019). Ahí aprendió la teoría del color de Hölzel, además de revisar la de Goethe, Runge, Betzold y Chevreul, y pronto vinculó sonido y color para proponer su teoría. Según Rykwert fue en esos años cuando comenzó su enseñanza de la pintura (Rykwert, 1971).

En 1916 tuvo su primera exposición en la galería berlinesa Der Sturm,² centro de la vanguardia internacional, y también fundó una escuela de Arte en Viena (inspirado en su relación con Eugène Gilliard) orientada a las prácticas Mazdaznan. En Viena, Adolf Loos promovió la primera exposición con obras no figurativas de Itten y se sabe que ya era un pedagogo reconocido en arte (Wick, 1993). Su siguiente trabajo vino en 1919 al ser nombrado

2) Herwarth Walden organizó una primera exposición individual dedicada al trabajo de Itten en su galería Der Sturm en Berlín (Nizon, 2019).

por Walter Gropius³ maestro de la forma en la Bauhaus -hasta 1923-, gracias a la recomendación de su esposa Alma Mahler (Nizon, 2019).

Itten acudió a Weimar con un grupo de catorce estudiantes⁴, todos ellos mazdaznaistas y se encargaron de promover sus ideas espirituales (Institut für Auslandsbeziehungen, 1976). Al considerar esas prácticas fue que creó el *Vorkurs*, además, también fue la época en que escribió el *Arte del color* (esta etapa es la que interesa en este texto).

En 1924 fundó junto a Gunta Stölz un taller de tejidos en Ontos, cerca de Zürich, y se interesó en los colores propuestos por sus estudiantes (Itten, s. f.). Después, de 1926 a 1934, fundó de nuevo una escuela de arte y arquitectura en Berlín llamada la Itten Schule. De 1932 a 1938 fue director de la Textilfachschule en Krefeld. Entonces: “El régimen de los nazis en Alemania le dificultó cada vez más sus tareas, así que tuvo que retirarse y emigrar durante la segunda mitad de los años treinta. Después de una estancia migratoria en Ámsterdam, se mudó a Zürich...” (Nizon, 2019, p. 5). De 1938 a 1954 fue director de la Kunstgewerbeschule en Zürich y realizó una exposición titulada *El color*, donde expuso su conocida Teoría de los Siete Contrastes y los Colores Subjetivos con trabajos de sus estudiantes. La misma se presentó en varias ciudades de Alemania y Suiza, y fue cuando pronunció en conferencia esa teoría y su modelo pedagógico (Itten, s. f.). De 1943 a 1960 fue director de la Textilfachschule en Zürich; de 1949 a 1956 fue director del Museo Rietberg en Zürich y desde 1955 hasta su muerte trabajó como pintor independiente.

Cabe señalar que la aportación de Itten a la enseñanza de la Bauhaus es considerada por muchos investigadores como la más relevante en la historia

3) Walter Gropius invitó a la Bauhaus a los pintores modernos Johannes Itten, Lyonel Feininger y al escultor Gerhard Marcks, como contrapeso de los profesores conservadores Walter Klemm, Richard Engelmann, Otto Fröhlich y Max Thedy (Stutterheim y Bolbrinker, s. f.).

4) Ellos fueron K. Auböck, J. Breuer, M. Cyrenius, F. Dicker, C. Lipovec, V. Neumann, O. Okuniewska, G. Pap, F. Probst, F. Singer, F. Skala, N. Slutzky, M. Tery-Adler y A. Wotiz. (Itten, 1964).

de esa escuela. “En cualquier valoración de la Bauhaus no se puede dejar de lado a Itten [...] Puede que represente el lado más oscuro de la Bauhaus, pero yo pienso que precisamente entonces fue ésta más rica” (Rykwert, 1971, p. 113). Pero, ¿cómo surgió su peculiar perspectiva educativa?

1.1 Influencias relevantes de Itten

No se busca en este apartado plantear todas las influencias que tuvo Johannes Itten, pero sí aquellas que coadyuvaron a su visión pedagógica, por eso solo se exponen las tesis fundamentales de: Adolf Hölzel, Friedrich Fröbel, Ernst Schneider, Eugène Gilliard y Franz Cizek y se presentan sus posturas en ese orden.

Adolf Hölzel⁵ fue un artista notable que pasó de ser un pintor figurativo a trabajar en una dimensión muy diferente: ideal y en relación con el color, la línea y el plano (tema fundamental para Josef Albers [estudiante de Itten] y del propio Kandisky⁶).

5) Adolf Richard Hölzel fue inicialmente un tipógrafo, nació en 1853 en Olomouc, Moravia y murió en 1934 en Stuttgart. Se le considera protagonista de la abstracción y la modernidad en la pintura gracias a su pintura “Composición en rojo I”. Escribió un texto en 1901 denominado “Über Formen und Massenvertheilung im Bilde”, que se reconoce como el primer escrito de la pintura abstracta. Estudió primero en la Academia de Bellas Artes de Viena y después en la Academia de Bellas Artes de Múnich, en esta ciudad fue uno de los fundadores de la escuela de pintura “Nueva Dachau”. Él desarrolló un enfoque basado en la teoría del color de Goethe y la consideraba tan importante como la composición. Es uno de los fundadores de la Secesión de Múnich y de la Secesión Vienesa. El caleidoscopio le resulta fundamental, ya que integra el orden y el azar de manera simultánea. Para más información revisar: <https://www.mittelbayerische.de/kultur/ausstellungen/adolf-hoelzel/> y https://www.fink.de/uploads/tx_mbooks/9783770552580_leseprobe.pdf

6) Mucho se ha dicho que Kandisky fue el primer artista abstracto, pero esto fue gracias a las aportaciones y trabajos de Hölzel en la Academia de Stuttgart (1906-1918), quien influyó sobre los jóvenes artistas de esa ciudad, por ejemplo, en Johannes Itten, así como en otros artistas jóvenes, entre ellos: Willi Baumeister, Oskar Schlemmer, Adolf Fleischmann, Camille Graser, Ida Kerkovius. Gracias a Itten que estaba interesado en la geometrización y las teorías de color tratadas en el conocido Círculo de Hölzel, fue que Kandisky conoció esta expresión.

El modo de trabajo que proponía a sus estudiantes requería del debate sobre el uso del color, el clarooscuro, la forma y la línea, mediante la revisión de ejemplos de grandes maestros; esto permitió a cada estudiante alcanzar sus propias conclusiones. Hölzel asumía que su guía era una suerte de imposición innecesaria dentro del aula, aun al renunciar a la corrección de trabajos. Al respecto él señaló:

Puesto que de estas disertaciones cada cual puede extraer lo que le venga bien, mientras que en las correcciones de los cuadros yo ejercería una cierta coerción, algo que en realidad está relacionado con mi sensación personal de que al alumno se le impone algo innecesariamente (Wiehager, 2008, p. 3).

La didáctica de Hölzel se dirigía a mediar entre regularidades estrictas objetivas e intuición perceptiva subjetiva, así como a promover un desarrollo de la sensibilización del ser humano a través de la investigación (del arte abstracto, el color, el contraste-armónia y el ritmo), la figuración y la recepción del espectador, bajo una educación progresista y moderna. Su enfoque pedagógico no dejó de lado su postura religiosa y tampoco el folclore de su entorno. Cabe decir que estos aspectos fundamentales de su trabajo fueron retomados posteriormente por Itten para sus clases de la Bauhaus y específicamente para el diseño de la didáctica del *Vorkurs*, al promover una idea de aprender haciendo y a través de un vínculo con la espiritualidad, la sensibilidad y el reconocimiento del entorno, con el fin de alcanzar un conocimiento personal del individuo.

Otra influencia en el trabajo de Itten fue la pedagogía de Friedrich Fröbel (1782-1852), quien fue un educador del siglo XIX cuyo trabajo se basó en la perspectiva de Pestalozzi (orientada a los menos favorecidos). Fue el fundador del *kindergarten*, desde donde se asumió relevante el juego pedagógico y para ello consideró el trabajo con los cuerpos, las superficies, las líneas y los puntos (tema afín a los supuestos de Hölzel en la pintura) y que Itten utilizará para su enseñanza. La propuesta de Fröbel asumió en el ser humano un principio divino y por eso el trabajo formativo necesitaba estimular

al hombre, encausándolo de manera sensitiva, pensante y consciente a alcanzar su plenitud (otra similitud con Hölzel). Un dato que se debe destacar sobre su pedagogía refiere a su Teoría Esférica, la cual consideraba que "... es la representación de la pluralidad en la unidad y de la unidad en la pluralidad..." (Heiland, 1993, p. 4). Esto implica exteriorizar lo interior e interiorizar lo exterior como destino humano; en ese sentido, la educación es un acto estimulante para potenciar las fuerzas del individuo. Así concibe la ley de la espera, y la ley de lo interior y lo exterior; su última propuesta fue la ley de la mediación, que es la razón educativa que propicia el desarrollo del hombre que descubre el espíritu de la naturaleza y su ser, consecuencia de la manifestación de la creación. Cabe señalar que, desde esta pedagogía, se necesitaba generar un contexto de ayuda y de confianza para el estudiante, con el fin de desarrollar su naturaleza humana: cognoscitiva, psicomotriz, espiritual, sensible, multidimensional, etcétera. De ese modo, el docente no es un transmisor de información, ya que también el estudiante puede ser su propio instructor. Esta es una educación integral humanista centrada en la ciencia práctica como base de la formación y que atiende a funciones afectivas y de representación: vida-conocimiento y práctica-teoría. Esto es lo que Fröbel llamó la acción creadora.

Otra persona influyente para Itten fue Ernst Schneider, quien nació en 1878 en Bubendorf, Suiza, y murió en 1957 en Muttenz. Él se formó en el seminario de maestros protestantes Muristalden y se desempeñó como maestro de primaria de 1897 a 1899 en la escuela integral Innerberg en Wohlen, cerca de Berna. También estudió filosofía, psicología y educación en Berna y Jena; su entrenamiento psicoanalítico lo hizo con Oskar Pfister y Carl Gustav Jung en Zürich. Fue director de formación docente y director del seminario superior en el Instituto Estatal de Formación de Maestros de Hofwil en Berna de 1905 a 1916, donde conoció a Itten cuando estudió. Su enfoque pedagógico fue progresivo y con base en el psicoanálisis de Freud (causa de su renuncia al instituto en 1916). En 1926 dirigió jun-

to a Henrich Meng la revista *Zeitschrift Psychoanalytische Pädagogik* (*Diario de la pedagogía psicoanalítica*) (Cifali, 1992). En 1929 fundó el Instituto de Educación Psicoanalítica en Stuttgart y también colaboró en el Instituto de Investigación Psicológica y Psicoterapia; de 1946 a 1957 trabajó como psicoanalista y terapeuta en Basilea. La perspectiva pedagógica que obtuvo Itten a través de la postura de Schneider reconocía al inconsciente, lo cual posteriormente favoreció los ejercicios de automatismo que propuso en sus clases.

En relación con su vínculo con Eugène Gilliard (1861-1921) hay muy poca información y se destaca que Itten estudió con él. Gilliard nació en Suiza, estudió en Ginebra en la Escuela de Arte y en la Escuela de Arte Industrial, después trabajó en la Escuela de Bellas Artes de Ginebra, también allí fundó la academia de arte La Renaissance (Askart, 2019). Escribió un libro sobre los principios de la forma, donde Itten asevera en una carta que “... enseña los elementos [formales], la base de todo trabajo artístico” (Wick, 1993, p. 80), postura que fue relevante para la posterior teoría formal propuesta por Itten⁷. Se considera que la experiencia de Gilliard con su escuela haya sido la que detonó el deseo de que fundara Itten la suya.

Por lo que respecta a Franz Cizek (1845-1946), quien fue un pintor austriaco que promovió una educación infantil centrada en la pintura y fundó una Escuela de Arte Juvenil dirigida a un desarrollo expresivo libre en la última etapa del siglo XIX, su modelo educativo no buscaba corregir las propuestas de los niños, en concordancia con la postura de Hölzel. Este enfoque fue consecuencia del descubrimiento de la pintura rupestre y las obras sencillas de las culturas del Mediterráneo: cretenses, fenicios, egipcios y griegos, que parecían expresiones similares a la de los niños. Ese modelo pedagógico influyó en los profesores

7) “However, at that time in Geneva, in addition to artists and musicians, he also got to know Eugène Gillard, whose book on the principles of form would prove to be relevant to the young artist’s own theory of art” (Seidler y Schäfer, 2017, p. 30).

de primaria alemanes y llevó a considerar al arte como elemento primordial en la enseñanza infantil, perspectiva que después fue aceptada por otros países europeos, inclusive los Estados Unidos de Norteamérica, México⁸ y otros de Sudamérica (Ortiz, 2019). Cabe señalar que la “... clase de pintura para niños había sido introducida ya en 1900 en la escuela de oficios artísticos de Weimar y alcanzada fama mundial con mucha anterioridad a la fundación de la Bauhaus” (Institut für Auslandsbeziehungen, 1976, p. 33). Esta perspectiva de enseñanza artística primordial fue fundamental en la pedagogía que sostuvo Itten⁹.

En síntesis, se puede reconocer en lo expuesto que hay una amalgama de posturas coincidentes que sumaron al enfoque educativo que postuló Itten en su modelo pedagógico, las cuales se pueden organizar en factores filosóficos, formales, espirituales, emocionales, cognitivos, entre otros. Se reconoce que todos coincidieron en un desarrollo educativo del ser humano centrado en una libertad expresiva, pero que incorporara vivencialmente formulaciones rigurosas gracias a las teorías formales, donde el color y las figuras simples favorecerían un conocimiento interior del individuo. Este saber-hacer se complementaría en algunos de ellos con el desarrollo de la dimensión espiritual del individuo y, sin duda, este fue un plano de realidad muy significativo para la idea de educación que sostuvo posteriormente Itten. Específicamente, ¿cuál fue la postura espiritual que él cultivó?

1.2 Mazdaznan e Itten

Se sabe que Itten fue un seguidor de Mazdaznan “... sistema sincrético fundado en los Estados Unidos en la década de 1890 por Otto Hanisch (? –1936), quien más tarde se hizo conocido como el Dr. Otoman Zar-Adusht Ha’nishh [...] Mazdaznan era

8) Las Escuelas al Aire Libre en México se fundaron en 1913 bajo este supuesto.

9) Hay que señalar que para Rainer Wick no existe tal relación y mucho menos influencia de Cizek hacia Itten, inclusive llega a plantear que fue al revés (Wick, 1993).

la fuente suprema de todo conocimiento oculto...” (Moore, 2019, p. 3-5). Fue un movimiento que buscó elevar el espíritu y el cuerpo mediante ejercicios de respiración, una alimentación vegetariana y una filosofía esotérica¹⁰. Sus bases se encontraban en el zoroastrismo y combinó la purificación corporal con la trascendencia espiritual.

Existe una preocupación recurrente por purgar el cuerpo de varias maneras y, como cabría esperar de un movimiento que aconsejaba evitar el alcohol, el tabaco y la carne, la literatura de Mazdaznan también aconsejaba la abstinencia sexual [...] se aconseja a los hombres que retengan su líquido seminal, la sugerencia es que abstenerse de la eyaculación es la clave para la vida eterna (Moore, 2019, p. 5).

Itten, como seguidor de esta tradición, se encargó de organizar diferentes prácticas para los estudiantes desde su escuela en Viena, mismas que después impulsó en la Bauhaus: ejercicios de respiración y específicos movimientos corporales, selección del tipo de alimentos y cuándo comerlos (por ejemplo, se debía consumir mucho ajo), inclusive diseñó sus ropajes “... pantalones en forma de embudo y un abrigo muy cortado, que lucían por las calles de Weimar con sonrisas fijas que enloquecieron a los lugareños” (The Telegraph, 1999, p. 13). Itten, ya en la Bauhaus, quiso que Mazdaznan se aceptara como doctrina oficial y hay dibujos de Paul Citroen que ejemplifican las prácticas que se realizaban: aplicación de edemas, vómitos, etcétera.

Más allá de cómo se pueda interpretar esta situación vivida en la Bauhaus, no se debe olvidar que se buscaba alejar de una realidad concebible como falso reflejo de otra auténtica, y la razón del artista era develarla gracias a la liberación de los impulsos creativos e innatos en los estudiantes. El final de esta postura en la Bauhaus se dio con la salida de Itten en 1923, lo cual significó pasar de un énfasis en la libertad creadora de los estudiantes hacia otra visión que buscaba relacionar arte

10) Esta doctrina está enmarcada en una época en que se formaron grupos orientados al *Lebensreform* (reformas de la vida), su objetivo fue la práctica de ejercicios que restauran el bienestar de quienes lo practicaban.

y tecnología; hasta que finalmente decantó en una institución que favoreció la producción industrial. En esta última etapa fue cuando se llegó a calificar de idealista y romántico al primer momento. Pero, ¿cuál fue el modelo de enseñanza de Itten al inicio de la Bauhaus?

1.3 El modelo de enseñanza de Itten

Aquí no se busca exponer a detalle el trabajo pedagógico y didáctico desarrollado por Itten, solo se quieren identificar aquellos aspectos más significativos y señalar que, muchos de ellos, fueron influencias de otros, tema ya antes expuesto¹¹. Peter Hahn recuerda del modelo pedagógico de Itten lo siguiente:

1. Liberar los poderes creativos y, por lo tanto, los dones artísticos de los estudiantes. Sus propias experiencias y conocimientos debían conducir a un trabajo genuino. Los alumnos debían liberarse gradualmente de toda convención moribunda y adquirir entusiasmo por el trabajo original.
2. La elección de carrera debía hacerse más fácil para los estudiantes. Los ejercicios con materiales y texturas fueron una valiosa ayuda aquí. Cada estudiante pronto estableció qué material le atraía, ya fuera madera, metal, vidrio, piedra, arcilla o textiles tejidos, lo que inspiró al ser creativo. En ese momento, desafortunadamente, el curso preliminar no tenía un taller de manualidades en el que se pudieran haber utilizado herramientas básicas, como lijas, limas, sierras, abrazaderas, adhesivos y soldaduras.
3. Para sus futuras profesiones como artistas, se les enseñaría a los estudiantes las leyes básicas de la pintura. Las leyes que rigen la forma y el color abrieron los ojos de los estudiantes al mundo objetivo. En el curso de su trabajo, los problemas subjetivos y objetivos de la forma y el color podrían permearse entre sí de muchas maneras diferentes (Hahn, 1988, p. 10).

Ese modo de asumir una enseñanza centrada en una creatividad alejada de prejuicios, junto al desarrollo de prácticas para identificar el interés del estudiante, basadas en leyes de la forma y color que atiende lo objetivo, pero tratado todo esto

11) Este tema llega a coincidir con los trabajos de investigadores destacados, entre ellos Rainer Wick, Magdalena Droste, Paul Nizon, entre otros.

por una subjetividad, es lo que hace destacable la propuesta de Itten. Ya antes se dijo que él fue reconocido como un importante pedagogo de la educación artística desde la época de Viena y su modelo se fue consolidando a través del análisis de cuadros de pintores afamados, el estudio del color en su relación con la forma¹² y la música, la línea y las superficies, todos reconocidos al mismo nivel de la composición. Hacía cierto énfasis en el ritmo y desarrollaba *collages*, así como una exploración centrada en la comprensión de contrastes polares; todo orientado a identificar constantes objetivas e intuiciones subjetivas, bajo una didáctica de aprender-haciendo y sin olvidar prácticas de gimnasia. Cabe decir que esta visión estaba justificada en el trabajo que conocía de Hölzel y Fröbel.

No es de sorprender que para la época haya sido novedosa su propuesta, al permitir a cada estudiante establecer sus conclusiones y rehuir la corrección de sus trabajos, por respeto a lo realizado por ellos y por cuidar no herir su sensibilidad, al igual que lo hacían Hölzel y Čížek. De esa manera, cada estudiante alcanzaría su plenitud desde el fortalecimiento de sus sensaciones, reflexiones y con consciencia sobre lo que hacían; al igual que lo supuso Fröbel en su Teoría Esférica, al exteriorizar lo interior e interiorizar el exterior, ya que ese era el destino del humano en su acción creadora. También promovió el trabajo con círculos, cuadrados y triángulos (experimentados por Itten durante su relación con Gilliard), postura decisiva para el desarrollo de los ejercicios que propuso. La idea de favorecer una expresión libre y espontánea en los estudiantes, así como trabajar con materiales diversos y el reconocer la multiplicidad de expresiones, se presume que fue también una aportación

12) “La forma más comprensible y definible es la geometría, cuyos elementos básicos son el círculo, el cuadrado y el triángulo. En estos elementos de la forma encuentra su origen toda forma posible. Visible para el que ve, invisible para el que no ve nada. La forma es también color. Sin color no hay forma, sin forma no hay color. Forma y color son una misma cosa. Los colores del espectro son los más comprensibles. En ellos tiene su origen todo posible color. Visible al que ve – invisible al que no ve...” (Wick, 1993, p. 84).

de Čížek. Sin olvidar que la práctica pedagógica de Itten fue consecuencia de su estancia en el Instituto Estatal de Formación de Maestros de Hofwil en Berna, donde se consideró simultáneamente al individuo consciente y su inconsciente, lo cual explica los ejercicios de “automatismo creador” que solicitaba en el dibujo.

Hay que sumar a todo lo anterior la promoción del culto Mazdaznan, cuya integración de estas concepciones hizo de su propuesta algo único para la enseñanza de la Bauhaus en esa época y seguramente también lo sería para esta. Al respecto dice Wick (1993):

encontramos en el centro de la filosofía y pedagogía del arte de Johannes Itten: la relación concebida como identidad entre movimiento y forma, la conexión del cuerpo, alma y espíritu, con la acentuación de lo emocional ante lo intelectual, conceptos todos estos básicos (p. 87).

Se está de acuerdo con esta postura, sobre todo por reconocer que ese modelo utilizado por Itten bien puede ser considerado hoy transdisciplinario. Pero, a propósito de esto último, ¿cuándo surgió la transdisciplina? y ¿cómo se le identifica?

2 La transdisciplinariedad

Se tiene registrado que fue en un taller internacional denominado “Interdisciplinariedad-Problemas de la Enseñanza e Investigación en las Universidades”, financiado por la Organización Económica para la Cooperación y el Desarrollo (OCDE), junto con el Ministro Francés de Educación y la Universidad de Niza en 1970, cuando Jean Piaget, Erich Jantsch y André Lichnerowickz utilizaron la palabra “transdisciplina” por primera vez. Específicamente, Piaget dijo:

Finalmente, esperamos ver que la etapa de las relaciones interdisciplinarias pase a un nivel superior que debiera ser la ‘transdisciplinariedad’, el cual no se limitará a reconocer las interacciones y reciprocidades entre las investigaciones especializadas, sino que buscará ubicar esos vínculos dentro de un sistema total, sin fronteras estables entre las disciplinas (Nicolescu, 2006, p. 3).

En la actualidad, la transdisciplina es una postura ante el conocimiento que se reconoce desde hace pocos años; se asume que su fecha de nacimiento fue a partir de la Carta de la Transdisciplinariedad firmada en noviembre de 1994 durante el Primer Congreso Mundial de Transdisciplinariedad, realizado en el Convento de Arrábida, en Portugal. Esta carta fue firmada por más de 60 investigadores, entre ellos: René Berger, Michel Camus, Edgar Morin, Basarab Nicolescu. Posteriormente, en 2005, se realizó el Segundo Congreso Mundial de Transdisciplinariedad en Vitoria, Vila Velha, Brasil, donde se propuso la Declaración de Vitoria, un documento que sumó otros principios rectores sobre la propuesta transdisciplinaria, avalado por más de 140 investigadores¹³.

Hay que destacar que el espíritu transdisciplinario abanderará una nueva explicación y tratamiento de la ciencia bajo un abordaje más amplio basado en la lógica de la experiencia humana, para entender el origen de los problemas y entonces proveer de un nuevo lenguaje y procedimientos para discutirlos. Con ese propósito, la transdisciplina apunta al ensamblaje de los saberes, de las ciencias, de las artes, de las tradiciones, entre muchos más; así mismo, de los diferentes modos de percepción y descripción de los distintos niveles de realidad. Los fines son muchos, entre ellos: procurar una mediación de los conflictos que emergen en el contexto local y global, aspirando a la paz y la colaboración entre las personas y entre las culturas, así como con el medio ambiente.

Cada vez más personas se suman a la transdisciplinariedad y hay diferentes grupos que han fundado espacios de investigación, también existen diferentes programas de posgrado en el país¹⁴ y

13) El *Tercer Congreso Mundial de Transdisciplinariedad. Esperanza de la humanidad para el siglo XXI* está por realizarse en 2020 en la Ciudad de México, esta es una iniciativa de cepa académica que busca sumar voluntades diversas e inspirar optimismo en torno a nuevos modelos de pensamiento y acción, para hacer frente a los extraordinarios desafíos que aquejan a la humanidad.

14) Quien escribe es director de un doctorado orientado a los Estudios Transdisciplinarios de la Cultura y la Comunicación y que se ofrece en la Ciudad de México desde hace más de siete años. También es el editor en jefe de la revista digital *ENTRETEJIDOS*. Revista de Transdisciplina y Cultura Digital.

se considera que ha llegado a incorporarse a las empresas, gracias a los egresados de estos programas educativos, aunque todavía hace falta trabajar en su difusión. Entonces, ¿qué es la transdisciplinariedad?

2.1 Los axiomas de la transdisciplinariedad

La transdisciplinariedad desde la postura de Basarab Nicolescu se organiza en posturas teóricas (metodologías), en lo fenomenológico (modelos) y en lo experimental (experimentos o prácticas). También se asume conformada por tres axiomas: el primero es ontológico y refiere a la existencia de diferentes niveles de realidad o percepción; el segundo es lógico, y establece que el paso de un nivel de realidad a otro es gracias a la existencia de un tercer elemento o Tercero Incluido; el tercero reconoce a la complejidad, porque los diferentes niveles de realidad son una estructura compleja.

En cuanto a lo ontológico y los diferentes niveles de realidad, estos son múltiples y su evidencia concreta es descrita por la existencia de la microfísica, la macrofísica, el ciberespacio y el macrocosmos. También es factible identificarla en la percepción de la realidad en diferentes planos como: los formales, empíricos, sensibles, morales, espirituales, entre otros.

Al aceptar que hay distintos niveles de realidad se entiende que en cada nivel hay contradicción y en cada uno existe su propia lógica; aunque en la lógica binaria o bivalente los contradictorios siempre han sido considerados excluyentes. Esto explica por qué ciertos supuestos han sido desechados desde la lógica materialista, por ejemplo: las prácticas de la medicina tradicional, los milagros, la experiencia estética o la intuición. Es importante recalcar que se ha preferido en occidente la divulgación de la lógica binaria o bivalente (también conocida como lógica formal, proposicional o aristotélica), cuyos tres axiomas son: a) el principio de identidad, b) el principio de no contradicción, c) el principio del tercero excluido (o exclusivo). Pero esta lógica ha sido cuestionada por la lógica cuántica, la cual asumió que, por lo menos uno de los tres principios anteriores, era equivoco. Esto

dio paso a nuevas lógicas, como la de Lukasiwickcz, que son lógicas difusas, lógicas polivalentes o multivalentes. Lupasco¹⁵ quiso corregir el tercer postulado de la lógica aristotélica y propuso el Tercero Incluido, lo cual abrió posibilidades hasta ese momento insospechadas. Actualmente Basarab Nicolescu ha asumido que hay áreas del cerebro humano que están capacitadas para captar lo binario y otras que están preparadas para la comprensión del Tercero Incluido, reconocible a través de la incertidumbre, de lo desconocido, lo azaroso, entre otras posibilidades.

El Tercero Incluido se da en el hacer y no en el discurso, ya que pareciera que el discurso requiere del Tercero Excluido, por lo que la vida incorpora al Tercero Incluido. Breton fue uno de los primeros en interesarse por los planteamientos de Lupasco, sobre todo en relación con el campo de la creatividad (Nicolescu, 2006). Por cierto, la lógica del Tercero Incluido es compatible con los niveles de realidad no binarios, por ejemplo, en los flujos de la vida y la permanente contingencia, lo cual implica tareas a realizar para la comprensión de estos eventos. Por eso Nicolescu ha planteado que se requiere una lógica de la realidad y no solo de los argumentos, porque la lógica del Tercero Excluido es para un nivel más estrecho y homogeneizante. Mientras que la lógica del Tercero Incluido no fusiona y su aplicación es breve, por eso aparenta ser inestable y

15) Stéphane Lupasco (1900–1988) originario de Rumania y en su momento director del Centro Nacional de Investigaciones Científicas (CNRS) de París, se sumó a la idea de considerar que los eventos del mundo microfísico no pueden aceptar los supuestos de la lógica aristotélica. Entre otras consideraciones, por el comportamiento de las partículas que son tanto ondas como corpúsculos: ondas-corpúsculos o al revés. De ese modo trabajó la noción del Tercero Incluido, el cual se desprende de la comprensión de tres materias distintas: biológica, física y microfísica. Otorgándole a la primera una relación con la heterogeneidad, a la segunda una noción de homogeneidad y a la tercera ambas, heterogeneidad-homogeneidad y viceversa; en este último nivel para Lupasco se encuentra el Tercero Incluido. Se diferencia su propuesta de la dialéctica hegeliana, por considerar dos estados diferentes pero manifestados de manera simultánea, es decir, en un mismo tiempo. Ejemplo de esto son las partículas cuánticas como antes se dijo o la paradoja de Schrödinger (ver <https://www.youtube.com/watch?v=ByO2x-6VYIU>).

se manifiesta en el lenguaje, al tratar de conciliar lo opuesto, por ejemplo, en las paradojas y sus contradicciones. Finalmente cabe resaltar que el pensar en los futuros se da en la contradicción, ya que el universo es dinámico y complejo (Mauleón, 2019a).

Por lo que respecta al axioma de complejidad, se reconoce en la estructura total de los niveles de realidad y de la múltiple percepción, cuyo conjunto se ensambla en lo complejo. Cada nivel es lo que es y se manifiesta de manera simultánea; se concluye de esto:

que la interacción de todos los niveles de realidad se logra mediante el lenguaje simbólico (no solo por el matemático que solo atañe a la mente analítica), porque implica a la totalidad del ser humano. Esto es algo esencial: ya que la hermenéutica es necesaria en la complejidad, porque se orienta a la develación de la dimensión simbólica y atiende al ámbito de lo religioso, lo artístico y lo onírico para su comprensión (Mauleón, 2019b, p. 3).

Pero, ¿cómo se manifiesta la transdisciplinariedad en la educación?

2.2 Transdisciplinariedad y educación

Dentro de los trabajos de más interés para la transdisciplinariedad se encuentran los dirigidos a la educación. Mucho se ha escrito al respecto; aunque parece que no es suficiente ese esfuerzo, en el sentido de que las instituciones educativas siguen ubicadas en una enseñanza centrada en lo disciplinar, perspectiva fallida para muchos.

Otra corrupción que se puede considerar como el engaño en la enseñanza o la falta de cumplimiento de los objetivos de algo que se pueda calificar en serio de Universidad, en el sentido de que enseñe a pensar y haga a las personas mejores personas, precisamente porque se centre en enseñar a pensar por cuenta propia, planteándose las preguntas relevantes para poder entender el mundo en el que vivimos y para poder entenderse mejor uno mismo y rechazar el aprender a obedecer (Aguilera, 2018, p. 1).

Ahora, la transdisciplinariedad se presenta como la oportunidad para orientar el trabajo en el aula, bajo criterios dialógicos y de interacción

entre el estudiante y los diferentes niveles de realidad. Una actitud fundamental es apoyarles hacia la formulación de preguntas y la búsqueda de respuestas, al mismo tiempo promover en ellos un acercamiento y comprensión de paradojas, resultado de la existencia de contradicciones en esos diferentes niveles. Esto, por consecuencia, abre un panorama complejo (que no complicado), desde donde los estudiantes comprendan e interactúen en su trans-realidad conformante de nuevos territorios. En ese sentido, la educación transdisciplinaria debe aspirar a relacionar por lo menos el saber con el hacer, desde una postura emocional y también sensible, espiritual, psicomotriz, moral, mercantil, etcétera, gracias a la dialogía, la recursividad y lo hologramático.

Hay que señalar que no es obligado el considerar todos los niveles anteriores, pero sí es recomendable trabajar por lo menos con dos. Por lo que todo programa educativo que integre diferentes niveles de realidad podrá ser considerado transdisciplinario. Y aquí se concibe que la transdisciplina ha sido un modo de generar conocimiento a lo largo de la historia del hombre y se presume que un ejemplo de ello es el *Vorkurs* propuesto por Itten, en la Bauhaus de Weimar.

3 La transdisciplinaria en el *Vorkurs* de la Bauhaus

Al inicio, Walter Gropius¹⁶ buscó con la Bauhaus la formación de un hombre nuevo, que pudiera aprender de la experiencia de los maestros de forma y aplicar ese conocimiento en los talleres con los maestros artesanos (si bien estos no tenían ninguna posibilidad de decisión sobre la formación de los estudiantes)¹⁷. Gropius dejó sentado en el Manifiesto de la Bauhaus, en Weimar, en abril de 1919, lo siguiente:

16) Walter Gropius fue el primer director de la Bauhaus, él provenía de una importante familia y trabajó con Peter Behrens en la AEG; dejó la dirección de esta escuela en 1928.

17) Al finalizar sus estudios el egresado de la Bauhaus obtenía el título de maestro, lo cual implicaba pasar primero por ser aprendiz y con el tiempo se alcanzaba el nivel de oficial, para continuar y terminar como maestro.

¡Formemos pues un nuevo gremio de artesanos sin las pretensiones clasistas que querían erigir una arrogante barrera entre artesanos artistas! Deseemos, proyectemos y creemos todos juntos la nueva estructura del futuro, en que todo constituirá un solo conjunto, arquitectura, plástica, pintura que un día se elevará hacia el cielo de las manos de un millón de artífices como símbolo cristalino de una nueva fe (Vega, s. f., p. 32).

Esta escuela, en su interés por conformar a ese hombre nuevo a través de relacionar al arte con las artes aplicadas, se estructuró bajo un orden medieval organizado en maestros, oficiales y aprendices. Es por lo que se diseñaron sus cursos en tres niveles y en un sentido comunal: uno para aprendices, otro para oficiales y el último para jóvenes maestros. El *Vorkurs*¹⁸, o curso preliminar de aprendices, primero duró seis meses y después se extendió a un año, su propósito fue desarrollar la creatividad de manera holística y al final seleccionar aquellos estudiantes que demostraran su capacidad para que pasaran a ser admitidos en uno de los talleres y concluir como oficial¹⁹.

El curso preliminar fue desarrollado en 1919 por el pintor y pedagogo de arte Johannes Itten. Gropius, reconociendo sus dotes de pedagogo, le dejó libertad de acción en los primeros semestres. Su cátedra daba forma al entonces apenas estructurado plan de estudios, y a partir del semestre de invierno de 1920-1921 se impuso una asistencia obligatoria (Droste, 2006, p. 16).

Se sabe de las desavenencias entre Itten y Gropius en relación con la orientación que cada uno buscaba para la Bauhaus, ya que el primero aspiraba a la formación del individuo bajo un desarrollo físico, emocional y expresivo, mientras que el segundo quería la integración de un artista-artesano

18) Cabe decir que este nivel fue considerado la esencia de la Bauhaus, así lo señala Reyner Banham, Otto Stelzer, entre otros.

19) Después se elegía un taller y el trabajo consideraba el “lenguaje universal del instituto” aprendido gracias a los profesores de la forma y su duración era de tres años, obteniendo al final un certificado de obrero especializado u oficial. Posteriormente se podía optar por el certificado de maestro en cursos y trabajo en talleres orientado a la construcción, durante un tiempo indefinido y que dependía de las habilidades de cada prospecto (Rainer, p. 68).

orientado a la industria. Esta tensión terminó con la salida de Itten en marzo de 1923²⁰.

Ahora bien, al considerar los tres axiomas de la transdisciplinariedad ya señalados y al revisar desde ellos al primer *Vorkurs* de la Bauhaus, se identifica lo siguiente:

1. Es evidente que Itten reconoció la existencia de diferentes tipos de percepción en los humanos, lo cual está en sintonía con el primer axioma de la transdisciplinariedad que reconoce la existencia de diferentes niveles de realidad. Con base en esto, se reconoce que son múltiples las evidencias que se encuentran, entre ellas se señala el favorecer el autoconocimiento de cada estudiante a través de considerar su subjetividad emocional, pero también la sensible, la intuitiva, la psicomotriz, la espiritual y ponerla en relación con una objetividad fundamentada en teorías formales que estudiaban, entre ellas, la del color en contraste y asociado al sonido en pro de una postura multidimensional.

El método de Itten en su curso preliminar proporcionó una formación integral en forma artística, artesanía y habilidades técnicas, y desde una preocupación social-humana, buscó que cada estudiante, ya sea como alumno o artista potencial, pudiera convertirse en un miembro responsable de la sociedad.

Su enseñanza entrenó todos los sentidos y habilidades intelectuales, por lo que, por igual, exigía mucho a los alumnos y profesores (Uwe Westphal, 1990, p. 40-41).

2. El fin del *Vorkurs* fue impulsar la fuerza creadora del estudiante gracias a su trabajo y mediante la relación sensación-norma y en ocasiones bajo una práctica automática, tampoco se debe olvidar que consideró también a la espiritualidad asociada con lo esotérico a través de prácticas de Mazdaznan. Esto sin duda se ubica en la idea transdisciplinaria de niveles de realidad y, así, su aprender-haciendo resultó una propuesta diferente y orientada hacia una educación pensada como un acto estimulante: para potenciar las fuerzas del individuo en dos ejes de acción creadora: vida-conocimiento y práctica-teoría.

20) En 1924 Josef Albers, estudiante de Itten, se hizo cargo del curso preliminar y posteriormente se encargó de él Lázlo Moholy-Nagy.

3. Respecto a la consideración de lógicas informales, cabe decir que cuando Itten desarrolló una Teoría General del Contraste definida por duplas de opuestos: áspero-liso, afilado-rombo, duro-blando, claro-oscuro (binarismo), así como los siete contrastes de color, lo cual complementó con el uso de círculos, triángulos y cuadrados asociados respectivamente con la fluidez, dinamicidad, serenidad, esto evidencia la inclusión de por lo menos un elemento tercero. Además, la intuición fue una dimensión humana que priorizó aunado a un razonamiento sobre el hacer, lo cual identifica dos ejes: intuición-saber-hacer y método-subjetividad-objetividad. Como se aprecia en esos ejes, surgen triadas cercanas a la idea del Tercero Incluido.

4. En cuanto a su método didáctico, consideraba tres prácticas fundamentales para el trabajo de sus estudiantes en sus clases: ser voceros de la naturaleza y la materia, el análisis de viejos maestros y las clases de desnudo. La subjetividad supuso el desarrollo de la expresión creadora libre, para la toma de consciencia de la sensibilidad artística; la objetividad para detectar la esencia y la contradicción de elementos. Esta condición está en clara relación con la inclusión de un tercer elemento.

5. El hecho de considerar diferentes niveles de realidad y la condición de plantear un alejamiento de solo lógicas formales en su modelo de enseñanza, implicó por consecuencia la emergencia de la complejidad. Esto se descubre al buscar el desarrollo de los estudiantes en sus múltiples percepciones y relacionadas con los diferentes niveles de realidad y sus distintas lógicas (principio dialógico). Esa postura relacional debía ser el detonante de experiencias que les hiciera formular preguntas y el deseo por encontrar las respuestas, más allá de lo establecido y en una dinámica de incorporar lo externo y exteriorizar lo interno, en una ruta de autoproducción y autoorganización (principio de recursividad). Así el estudiante se reconocería como parte de un todo y asumiría que el todo siempre es más que la suma de las partes, si bien el todo está inscrito en cada parte (principio hologramático).

Finalmente, por lo señalado se reconoce que el modelo de educación propuesto por Johannes Itten tiene grandes similitudes con lo que hoy se entiende por transdisciplinariedad. En ese sentido, este modelo puede considerarse como una propuesta avanzada para su época y eso explica el no haber sido comprendido por sus contemporáneos ni en épocas recientes. Lo buscado por Itten debe revisarse en clave transdisciplinaria, en tanto el aprendizaje aspirado se ubica dentro de lo simbólico e identificado gracias a diferentes prácticas: reflexivas, expresivas, espirituales, entre otras. Se infiere de lo dicho que la pedagogía y didáctica propuesta en el *Vorkurs* de Itten, concebido como un método para un curso preliminar, proporcionó una formación multidimensional en forma artística, artesanal y habilidades técnicas, desde una preocupación social-humana. Su enseñanza aspiraba a entrenar todos los sentidos y habilidades intelectuales en cada estudiante con la aspiración de que cada uno, ya sea como aprendiz o artista potencial, pudiera convertirse en un miembro responsable de la sociedad. Por consecuencia, se asume que el *Vorkurs* es un antecedente de la educación transdisciplinaria, y se considera que su experiencia puede ser útil para modelos formativos futuros.

Este texto ha recuperado datos biográficos puntuales de Johannes Itten, así como de las influencias que fueron detectadas y asociadas a la idea que sostuvo de una pedagogía y didáctica para el arte, sumado a las prácticas Mazdaznan que realizaba y que, en su conjunto, perfilaron al maestro que fascinó a Adolf Loos, Alma Mahler, Walter Gropius y a un número importante de estudiantes, pero que también decepcionó a otros más.

Una de sus aportaciones más significativas en la educación no solo fueron las teorías que sostuvo, también lo fue el *Vorkurs* que formuló para la Bauhaus, como aquí se ha descrito, el cual poco ha influido en la educación contemporánea del diseño, centrada más en lo industrial y en lo mercantil. Este curso preliminar fue relacionado con los axiomas transdisciplinarios y se argumentó acerca de una similitud de estos con los fundamentos del *Vorkurs*. Dicho lo anterior, se está en condiciones de aseverar

que se cumplió con el objetivo de este escrito, al identificar las características e influencias que posibilitaron la existencia del *Vorkurs*, para relacionar sus propósitos con los axiomas de la transdisciplinariedad, con base en la exposición de las influencias pedagógico-didácticas y las posturas espirituales de Itten.

En cuanto a la pregunta planteada al inicio que dice ¿por qué se puede considerar al *Vorkurs* relacionado con la educación transdisciplinaria que hoy se promueve?, se responde que ese programa quiso activar diferentes planos de realidad humanos, a partir de su modelo de enseñanza, por lo cual es coincidente con el axioma de niveles de realidad transdisciplinarios al relacionar las diferentes percepciones con los distintos niveles de realidad; de ese modo se vinculan subjetividad-objetividad-no resistencia²¹ para potenciar al individuo con nuevo conocimiento. También incorporó una lógica del Tercero Incluido, al asociar racionalidad-espiritualidad-psicomotricidad-sensibilidad-práctica y sintetizada en un modelo de observación-análisis-expresión sumado a un saber-hacer-consciente; todo ello detonó un plano de complejidad por su postura dialógica al ser relacional; recursiva gracias a los distintos ejercicios planteados que incorporaban lo externo y posibilitaban expresar lo interno en los estudiantes; hologramática, bajo la idea de contener cada persona un principio divino y por considerar la pluralidad en la unidad y viceversa, postura necesaria para que alcanzaran su plenitud.

Quizá el hallazgo más destacable es el recordar que la educación no debe olvidar su vínculo humano, ya que se trata de formar a personas en esa condición, pero este enfoque ha sido olvidado en detrimento de un modelo que enfatiza la producción-consumo de bienes y servicios. La transdisciplina es sobre todo una postura humanista y procura una concepción del hombre y de su contexto en esa misma tesitura.

Finalmente, se quiere hacer notar que, desde la experiencia del autor, se considera que la transdisciplinariedad no es consecuencia del nivel reflexivo de finales del siglo XX,

21 La "No resistencia" es una zona desconocida por el humano, a diferencia de lo conocido que conforma la zona de resistencia.

porque se está convencido que ha existido a lo largo de gran parte de la experiencia humana, si bien concebida y explicada de manera diferente por los grupos interesados por develar conocimientos. Este ejercicio relacional efectuado con el *Vorkurs* podría asumirse como un tipo de memoria que se recupera y actualiza en líneas y bifurcaciones temporales. Pero también es una pequeña muestra de muchas otras propuestas pasadas que esperan ser revisadas desde la clave transdisciplinaria.

Referencias

- Aguilera Klink, F. (2018). La Universidad: entre la irrelevancia, la mediocridad y la cretinización de alto nivel. *Rebelión*. 06-09-18. Consultado el 16 de octubre de 2019. <https://www.rebellion.org/noticia.php?id=246149>.
- Askart. (2019). Eugène Gilliard. Consultado el 07 de octubre de 2019. http://www.askart.com/artist/Eugene_Gilliard/11034759/Eugene_Gilliard.aspx.
- Cifali, M. (1992). *¿Freud pedagogo? Psicoanálisis y educación*. Siglo XXI.
- Droste, M. (2006). *La Bauhaus 1919-1933. Reforma y vanguardia*. Taschen.
- Hahn, P. (1988). *Experiment Bauhaus*. Bauhaus Archiv.
- Heiland, H. (1993). Friedrich Fröbel. *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada*. UNESCO, vol. XXIII, no. 3-4. <http://www.ibe.unesco.org/sites/default/files/fröbels.PDF>.
- Institut für Auslandsbeziehungen. (1976). *Bauhaus*. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen.
- Itten, J. (s. f.). *Arte del color. Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte*. Editorial Bouret.
- Itten, J. (1975). *Design and form. The basic course at the Bauhaus. Revised edition*. Thames and Hudson.
- Itten, J. (1964). *Design and form. The basic course at the Bauhaus. With 197 monochrome plates*. Thames and Hudson.
- Mauleón Rodríguez, R. (2019a). La lógica de la transdisciplinariedad (TD). *Ecos de Transdisciplinariedad*. ICONOS, Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura. 08-20-19. Consultado el 16 de octubre de 2019. <https://www.iconos.edu.mx/ecostd/la-logica-de-la-transdisciplinariedad-td/>.
- Mauleón Rodríguez, R. (2019b). El axioma epistemológico-complejo de la Transdisciplinariedad (TD). Primera parte. *Ecos de Transdisciplinariedad*. ICONOS, Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura. 09-04-19. Consultado el 16 de octubre de 2019. <https://www.iconos.edu.mx/ecostd/la-logica-de-la-transdisciplinariedad-td>.
- Moore, Pádraic E. (2019). A mystic Milieu. Johannes Itten and Mazdaznan at Bauhaus Weimar. *Bauhaus Imaginista Journal*. Edition 1. s/f. Consultado el 09 de octubre de 2019. <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2210/a-mystic-milieu>.
- Nicolescu, B. (2006). Transdisciplinariedad: pasado, presente y futuro. 1ª Parte y 2ª Parte. *S Año VI. N° 31, Julio-Agosto*.
- Nicolescu, B. (2012). Stéphane Lupasco, le surréalisme et le subréalisme. *Topique*. No. 119. Pp. 35-44. <https://www.cairn.info/revue-topique-2012-2-page-35.htm#>.
- Nizon, P. (2019). Reporte sobre el Bauhütte de la educación artística. Tributo a Johannes Itten. *Entretejidos. Revista de Transdisciplina y Cultura Digital*. No. 11, Vol. 2.

01-10-19. Consultado el 07 de octubre de 2019. <http://entretejidos.iconos.edu.mx/thesite/reporte-sobre-el-bau-hutte-de-la-educacion-artistica/>.

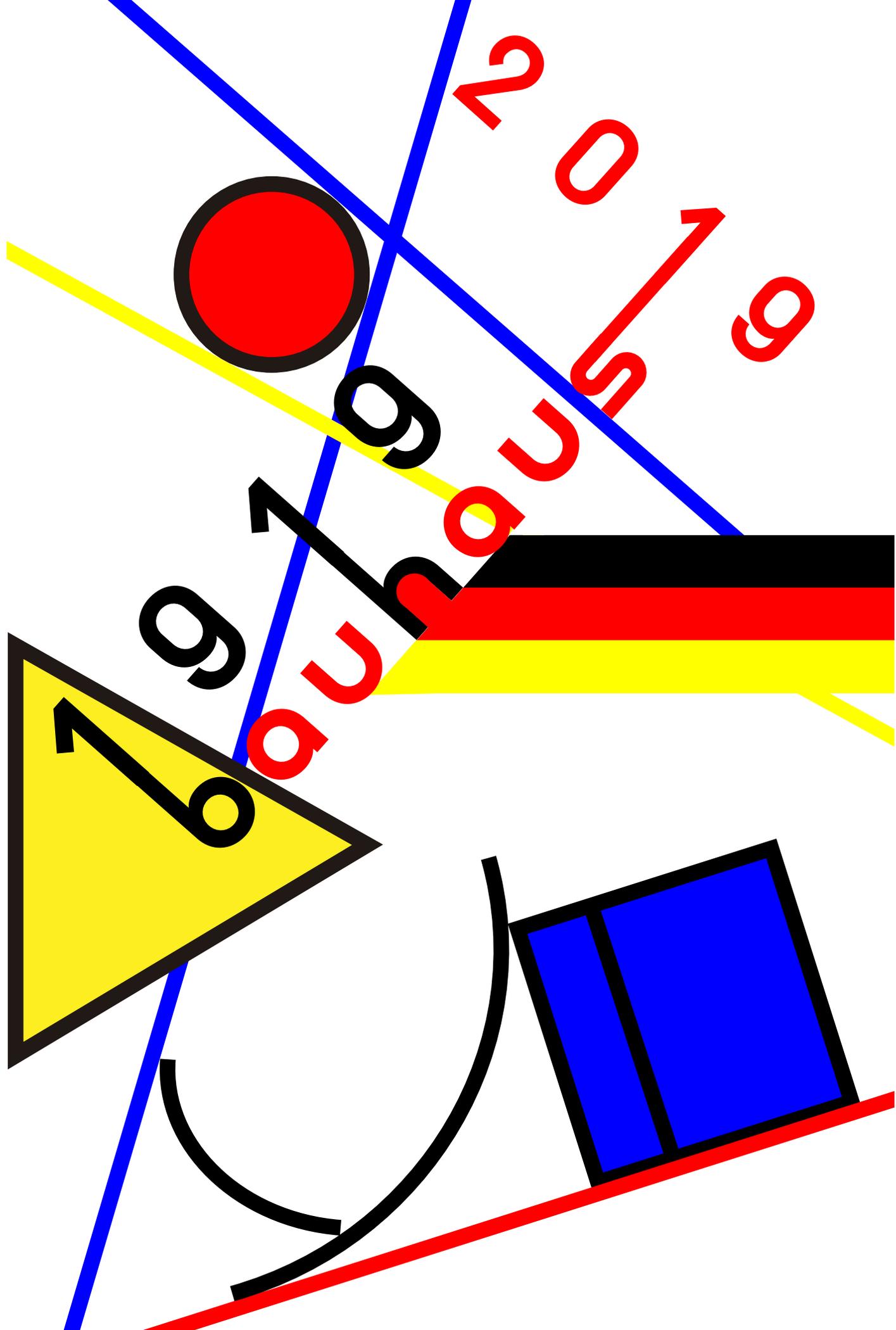
- Ortiz, J. M. (2019). Historia del Arte Infantil. *Arte infantil*. Consultado el 07 de octubre de 2019. <https://blogarteinfantil.blogspot.com/2010/11/franz-cizek-reformador-de-educacion-del.html>.
- Rykwert, J. (1971). El lado oscuro de la Bauhaus. *Bauhaus*. Alberto Corazón.
- Seidler, F. y Schäfer, T. (2017). *Postwar & Contemporary*. Lot 3401-3520. 09-12-17. Catálogo. Pdf.
- Siebenbrodt, M. (2019). Bauhaus Weimar International. Visions and Projects 1919-1925. *Bauhaus Imaginista Journal*. Ed. 1. s/f. Consultado el 09 de octubre de 2019. <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2241/bauhaus-weimar-international>.
- Stutterheim, K. y Bolbrinker, N. (s. f.). Bauhaus. El mito de la modernidad. Fundación Arquia. Documental. https://www.kollerauktionen.ch/kundenupload/m10/include/staticcontent/tinyupload/PDF/A183pdf_en/A183bizg_low_en.pdf.
- The Telegraph. (1999). Battle for the heart of the Bauhaus. *Culture*. 04-09-99. Consultado el 09 de octubre de 2019. <https://www.telegraph.co.uk/culture/4718321/Battle-for-the-heart-of-the-Bauhaus.html>.
- Uwe Westphal. (1990). *The Bauhaus*. Gallery Books.
- Wick, R. (1993). *La pedagogía de la Bauhaus*. Alianza Editorial.
- Wiehager, R. (2008). Antes y después del minimalismo (Adolf Hölzel, citado del catálogo *A. Hölzel und sein Kreis, Kunstverein Stuttgart 1961*, pág. 25.). *La forma mínima*. 29-11-08. Consultado el 30 de septiembre de 2019. http://manuelvelazqueztorres.blogspot.com/2008_11_23_archive.html.
- Whitford, F. (1991). *La Bauhaus*. Ediciones Destino.

*José Rafael Mauleón Rodríguez

Es licenciado en diseño gráfico egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, de la UNAM; es maestro en Artes Visuales con orientación en Comunicación y Diseño Gráfico por San Carlos, UNAM. Es doctor en Estudios Transdisciplinarios de la Cultura y la Comunicación, por ICONOS, Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura. También es doctor en Diseño por la UAM-Azcapotzalco. Tiene una especialidad en Educación y obtuvo la medalla "Alfonso Caso" otorgada por la UNAM y medalla al Mérito Universitario por la UAM-Azcapotzalco. Fue director del Centro de Investigación, de la Asociación Nacional de Escuelas de Diseño Gráfico, A.C.



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 fotografía de la Bauhaus y el aura artística

Araceli Soní Soto* y Darío González Gutiérrez**

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

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

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

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

Las fotografías se multiplican, aparecen en

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

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

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

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

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

La pérdida del aura, la fotografía y la política

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Bauhaus estatal.

5 Grupo noviembre.

6 Consejo laboral para el arte.

El medio de expresión fotográfico

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

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

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

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

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

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

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

9) *Vision in Motion* (1947).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Las técnicas fotográficas de Moholy-Nagy

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

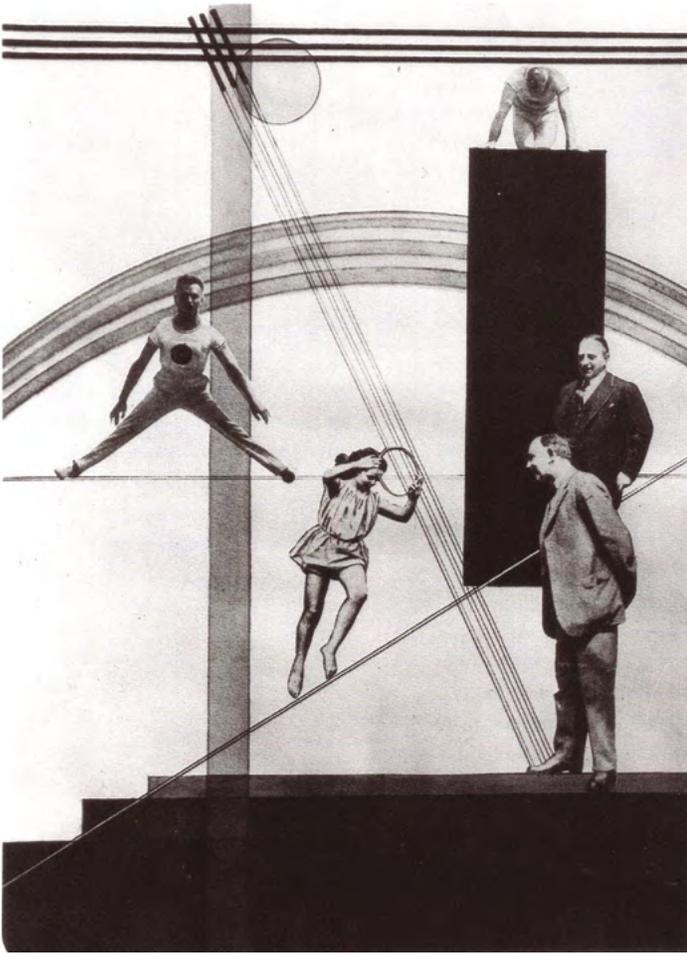


Imagen 1. László Moholy-Nagy, El caballero benévolo, 1924.
© László Moholy-Nagy, VEGAP, A Coruña, 2016.

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

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

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

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

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

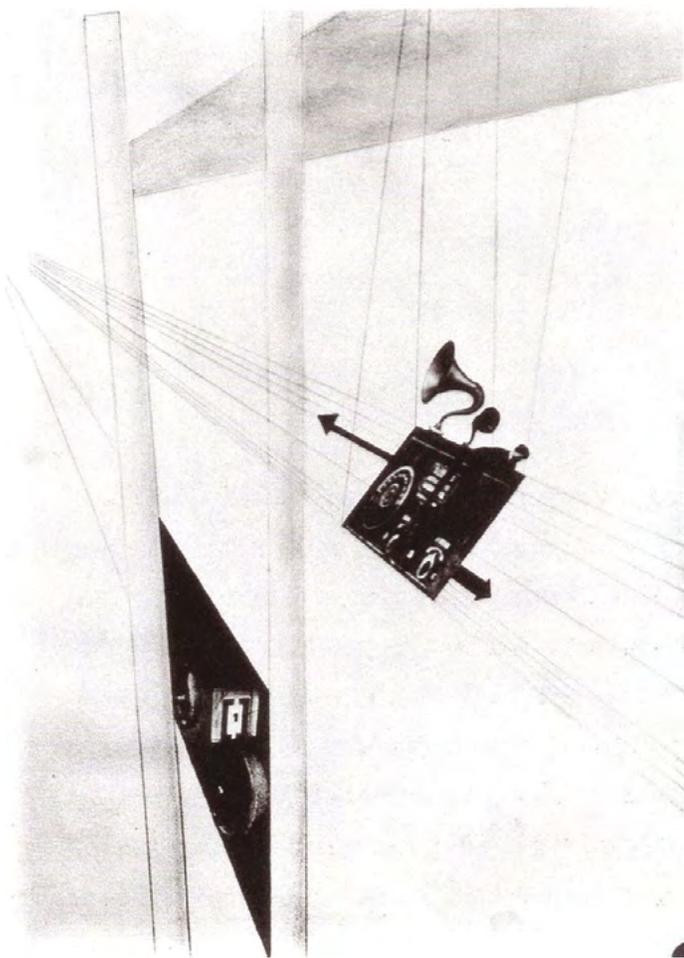


Imagen 2. Moholy-Nagy. *Bocina. Escena teatral*, fotomontaje, (1924). El entusiasmo de Moholy por la máquina se muestra en este fotomontaje en el que destaca el potencial creativo del fonógrafo sobre cualquier instrumento (Naef, 1995b: 19).

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

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

11) Subrayado en el original.

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

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

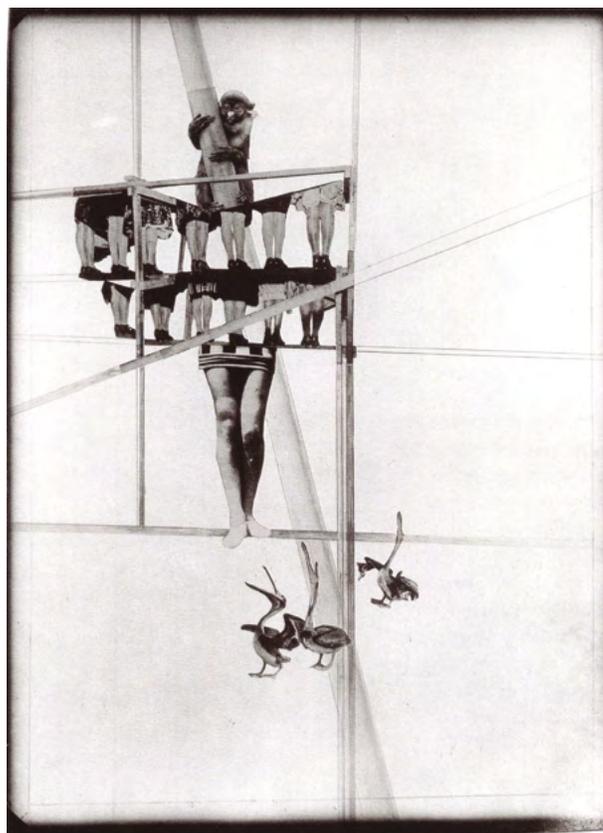


Imagen 3. Moholy-Nagy. *La estructura del mundo*, fotomontaje, 1925. En esta imagen Moholy deja atrás los principios dadaístas y se decanta claramente por el constructivismo; la estructura es fundamental en la composición (Naef, 1995b: 33).

12) Subrayado en el original.

13) Subrayado en el original.

14) Contrajeron matrimonio en 1921.

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

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

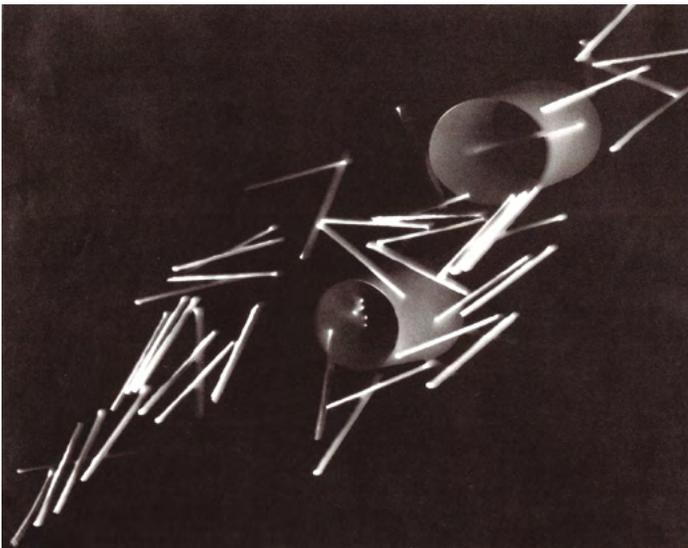


Imagen 4. Moholy-Nagy. *Sin título*, fotograma, circa 1924. En contra del arte tradicional, Moholy utilizó los fotogramas para crear composiciones abstractas con objetos de la vida cotidiana: con dos anillos de metal para servilletas y cerillos de madera logra una imagen dinámica (Naef, 1995b: 13).

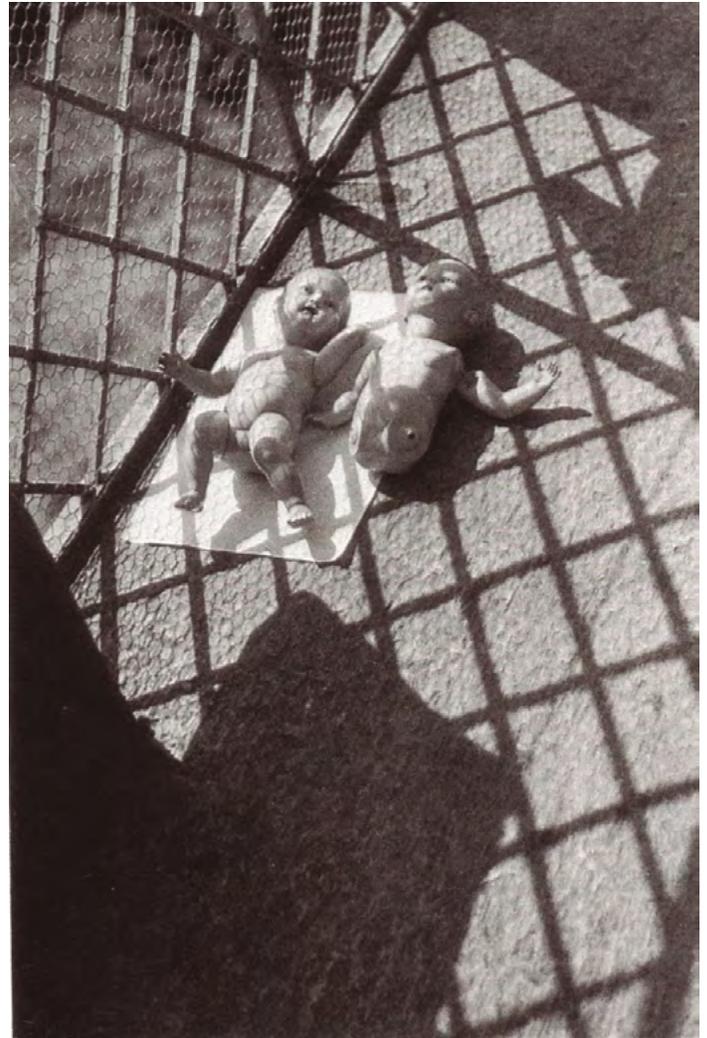


Imagen 5. Moholy-Nagy. *Muñecas*, fotografía, (1926-27). Moholy utilizó la fotografía como medio para pintar con luces y sombras. Este ejemplo, con estilo constructivista, fue tomado desde un punto de vista superior; tiene una composición diagonal que utiliza las sombras como elementos formales y destaca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

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

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

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



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

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

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

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

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

El taller de fotografía de Walter Peterhans

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

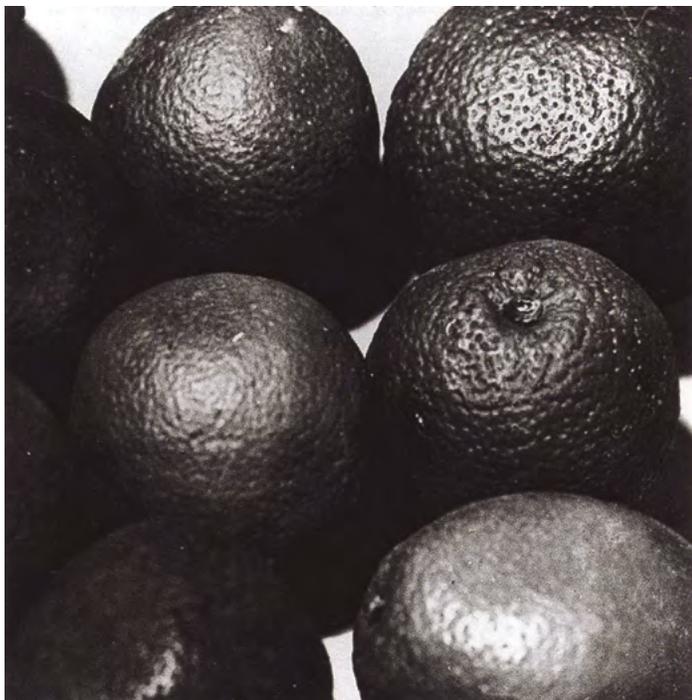


Imagen 10. Estudiantes del curso de Peterhans: Gertud Arndt, Irene Hoffmann, Fritz Kuhr, Hannes Schmidt y otros. *Trabajos de un acordeón*, fotografías, hacia 1929 (Ware, 2000: 522).

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referencias

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

*Araceli Soní Soto

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

**Darío González Gutiérrez

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



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

Autor: Samuel Isaac González Vizcaino



Fotografía constructivista y subjetiva en la Bauhaus, Dessau y Berlín

*Oswaldo Archundia Gutiérrez**

La Bauhaus como escuela de arte, diseño y arquitectura se erige gracias al pensamiento contemporáneo en un hito dentro de la aplicación, historia y enseñanza de estas disciplinas.

Las ideas de su fundador, Walter Gropius, sobre una institución donde la voluntad y el espacio creativo convergieran para darle al mundo un respiro, sentando las bases de un nuevo modelo de enseñanza sobre las artes (apartado del modelo tradicional de aprendizaje), se consiguió a pesar del camino tormentoso que atravesó la entonces nueva escuela de la Bauhaus, los problemas políticos en los que se involucraron sus miembros y el cambio de sede de sus instalaciones.

A pesar de estas contrariedades, hoy en día la Bauhaus se presenta como un sueño, como un anhelo aspiracional de cada escuela o institución que imparte arquitectura, arte y diseño (en cualquiera de sus variantes) y es también un “querer ser como” para cualquier estudiante y profesional de alguna de estas disciplinas.

En este mismo sentido, cabe señalar que la Alemania de esos años atravesaba por una situación lamentable, derivada de los acuerdos internacionales sobre los resultados de la Primera Guerra Mundial. El desempleo alcanzó niveles insostenibles, la moneda estaba muy devaluada, la nación germana se encontraba al borde del colapso. En este ambiente y nubloso panorama, la Bauhaus fue fundada en la ciudad de Weimar.

En sus inicios la escuela estuvo dominada por influencias estilísticas provenientes del *Arts and Crafts*, *Stijl* y por el expresionismo, este último heredado por dos de los más sobresalientes maestros de la Bauhaus: Kandinsky y Klee, quienes además eran adeptos al desarrollo espiritual y estudios metafísicos. Gropius, como director de la escuela, designa a Itten como responsable del curso preliminar y su influencia se hace sentir. Johannes, practicante de la doctrina del Mazdaznan, introduce los ahora famosos ejercicios de respiración para las clases de dibujo, mismos que en algunas instituciones al día de hoy se siguen aplicando.

Mazdaznan se presenta como una doctrina basada en las premisas acuñadas por Zoroastro y la fe depositada en Ahura Mazda, “Dios sabio”, y en su gemelo maligno Ahrimán; en donde se conjugan el bien y el mal, la luz y la oscuridad. A esta religión se la conoce como zoroastrismo y tuvo su origen en el mazdeísmo: “en este punto, las clases de la Bauhaus alcanzaban un fundamento religioso” (Schmitz, 2006, p. 120). Es preciso señalar que en la misma obra de Itten se ven reflejadas sus creencias, donde las sombras y las luces cobran importancia.

Norbert M Schmitz (2006) nos dice al respecto:

A través de su actividad docente, Itten y Muche introdujeron el Mazdaznan en la Bauhaus.

Era una visión del mundo que pretendía trascender la religión y la filosofía. La palabra significa: “maestro del pensamiento divino” o “el buen pensamiento que domina todas las cosas para mejorarlas”. Además de un traje monacal de color rojo vinoso, llevaban el pelo corto o el cráneo (p. 120).

La presencia de Itten en la Bauhaus es fundamental para comprender el periodo en Weimar y la transición que habría de venir con el traslado de la escuela a Dessau. La importancia de los temas espirituales y místicos eran un común denominador en la Europa de entreguerras (con especial influencia de las doctrinas espirituales orientales), debido en parte al desamparo en que se encontraba gran parte de la población de Europa central.

Los integrantes de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX se sentían particularmente atraídos por esta espiritualidad “se trata de la afirmación de la posición singular del artista y de la obra de arte” (Schmitz, 2006, p. 120). En este camino, el artista se veía a sí mismo como un tipo de enviado a la tierra para salvar al mundo, en donde gracias a la creación artística, el ser humano habría de alcanzar la perfección y la liberación a través del desarrollo espiritual y el estudio y práctica de alguna doctrina mística¹.

La doctrina del Mazdaznan, a pesar de sus sanos principios, comenzó a tener entre sus filas a verdaderos fanáticos, los cuales trataron de imponer sus creencias e ideales en la Bauhaus: no se trató solo ya de los ejercicios de respiración sino de presionar a los estudiantes y académicos a adoptar la vestimenta de discípulo, el cabello al rape, a seguir los regímenes alimenticios vegetarianos, incluida la “cocina basada en el ajo, la cual no tardó en causar controversia” (Schmitz, 2006, p. 122).

El éxito de esta doctrina en la Bauhaus se debe a un sentido de pertenencia hacia sus

creencias y postulados que le confieren a sus creyentes un cierto estatus; es decir, debido a que sus miembros son pocos y pertenecen a un círculo cerrado, es una creencia que tiende a la exclusividad “que prometía al artista el extraordinario papel de un profeta o intermediario” (Schmitz, 2006, p. 122).

Norbert M. Schmitz (2006) nos dice de Itten:

Itten quería ser un profeta y la doctrina Mazdaznan le ofrecía a él y a otros jóvenes estudiantes que buscaban la tranquilidad espiritual entre las turbulencias de los tempestuosos años de posguerra un armazón practicable para no dejar la renovación espiritual en una especulación teórica sino para convertirla en una forma de vida práctica (p. 122).

La doctrina del Mazdaznan influyó en casi toda la vida cotidiana de la Bauhaus “que incluso llegó a resultarle intolerable al liberal Gropius” (Schmitz, 2006, p. 122). Itten poco a poco fue haciéndose cargo de más actividades y cursos al interior de la Bauhaus, llegando a tener mayor autoridad que el propio Gropius. Fueron estas razones principalmente las que propiciaron el distanciamiento entre los dos; “pero la situación iba más allá de una simple lucha de poder” (2006, p. 122). Es así que Gropius toma la decisión de separarlo de sus actividades artísticas y docentes al interior de la Bauhaus.

Esta breve narrativa sobre la Bauhaus en Weimar y la importancia de la presencia de Itten durante este periodo de la existencia de la escuela, nos permite vislumbrar un poco el ambiente prevaliente en la institución. Con Johannes, la escuela adquiere fama y su existencia empieza a ser conocida en Europa como una institución de vanguardia. Los estudios sobre el color, la pintura, la arquitectura, escultura, etcétera, comienzan a tener ya el sello que caracterizara a la Bauhaus que conocemos y admiramos. Sin embargo, y debido también a la presencia de Johannes, la introducción, aceptación y desarrollo de disciplinas que incorporaran medios tecnológicos y de producción en masa se vieron menospreciados e ignorados.

A la salida de Itten de la Bauhaus, la reticencia de incorporar disciplinas tecnológicamente

1) Norbert M. Schmitz (2006) comenta al respecto: “el concepto de la salvación del mundo de este tipo de sectas no prometía al artista sólo su salvación terapéutica de las obligaciones de la civilización moderna, ante todo le convertía en el anunciador e intermediario de las verdades eternas y ocultas, más allá del discurso de las ciencias y de la filosofía, y por tanto, desde un límite social” (p. 122).

nuevas en aquella época cambia radicalmente, la producción en masa, las herramientas de reciente creación e ideas novedosas que llegarían a la Bauhaus instalada ya en Dessau, florecerían y acentuarían el carácter de escuela visionaria que tenemos de esta institución hoy en día.

El futurismo y el constructivismo serán fundamentales en este periodo de la escuela en Dessau. Recordemos que ambas vanguardias gustaban de la exaltación del uso de tecnologías de reciente creación; la industria, los automóviles, la velocidad y lo nuevo significaban no solo el presente de la humanidad, sino vislumbraban un futuro prometedor a través de la comunión del hombre con la máquina.

Con estas ideas nuevas, ya estando la Bauhaus instalada en Dessau, y con la presencia de un personaje crucial en la visión que tendría la escuela como fue László Moholy-Nagy, cambiaría la forma en que se desarrollaban las ideas, formas de expresión y creación visual.

Moholy-Nagy se hace cargo del curso preliminar (que antes conducía Itten) y, gracias a la influencia de las vanguardias ya mencionadas, introduce en la escuela la utilización de un aparato que antes sí se utilizaba en la Bauhaus pero no con fines artísticos ni de creación visual: la cámara fotográfica; esto no significa que en la estancia en Weimar de la Bauhaus la cámara fotográfica no se conociera o se utilizara, era simplemente vista como un medio de registro visual, un recurso que representaba lo colocado delante del objetivo.

Al respecto, Quentin Bajac (2015) comenta:

Bajo el signo de la unidad entre corte y técnica el programa general de enseñanza y el curso preliminar de Moholy-Nagy daban protagonismo a esta disciplina, como demuestran los numerosos experimentos realizados de forma individual o colectiva por los estudiantes: Florence Henri, Moi Ver, Lux Feininger, Umbo, Bayer, que se convertirían en figuras importantes de la fotografía europea del periodo de entreguerras (p. 71).

La fotografía en la Bauhaus de Weimar sirvió solo como un mecanismo para registrar ciertas actividades al interior de la escuela, exposiciones

y vida cotidiana; solo cuando Moholy-Nagy comienza a interesarse por la creación fotográfica y muestra sus experimentos visuales a los estudiantes y colegas de la escuela, es cuando se empieza a tomar en cuenta la cámara fotográfica y lo producido por esta como una creación artística nacida del pensamiento, a pesar de ser producida por una herramienta tecnológica.

En este sentido, la actividad artística como pintor de László Moholy-Nagy es combinada de manera brillante con su naciente labor como fotógrafo. En sus obras fotográficas se pueden advertir influencias del futurismo, en el sentido de querer crear imágenes en movimiento pero no al estilo de Bragaglia, sino más bien como modulaciones de luz y movimiento; estas las conseguiría cuando incursionara en el cine gracias también a su trabajo como escultor y diseñador tridimensional.

Sin embargo, en el trabajo de László encontramos influencias de dos corrientes más: el dadaísmo y el constructivismo soviético; de este último, como ya se comentó, toda la Bauhaus estuvo influenciada. Cuando Alexander Rodchenko y Eliazar Lissitzky son nombrados embajadores culturales de la Unión Soviética, viajan a Alemania y entran en contacto con algunos miembros de la Bauhaus; dos aspectos son aceptados con entusiasmo en la institución: las ideas políticas y artísticas que traían consigo. A ellos se les debe que la mayor parte de la comunidad de la escuela se tornase “de color rojo”, los ideales de igualdad, de no explotación del hombre por el hombre, hicieron eco en los jóvenes corazones y mentes de aquellos que formaron parte de la escuela.

Siguiendo con Rodchenko y Lissitzky, debemos destacar ahora su labor artística; venidos del suprematismo que evoluciona al constructivismo, desarrollan un lenguaje visual nuevo para sus tiempos. Del suprematismo heredan un detalle primordial para el constructivismo y que en la Bauhaus tendría una gran repercusión: el uso de las formas básicas para elaborar un lenguaje de diseño y comunicación visual: círculo, cuadrado y triángulo, “esas formas geométricas simples, que entraron

en el vocabulario del grafismo a finales de la segunda década del siglo XX, hechizaron a los artistas durante largo tiempo” (Anikst,1987, p. 112).

La utilización de este lenguaje básico para el diseño surge del pensamiento de los diseñadores y grafistas rusos y se consolida en la Bauhaus para, después de ahí, extenderse por todos los rincones de la tierra cuando sus miembros son expulsados por los nazis y se asientan en diferentes países del mundo.

Otro punto importante a considerar se centra en los primeros años de recién gestada la nación soviética; sus líderes requerían de artistas comprometidos con el pueblo y que sus talentos estuvieran al servicio del nuevo régimen, Rodchenko y Lissitzky son claros ejemplos.

Es así que ambos, junto con otros artistas (poetas, escritores, pintores y escultores), generaran un nuevo arte, con conceptos, teorías, soluciones y aplicaciones efectivas y novedosas. Son reconocidos mundialmente por sus diseños tipográficos, de carteles y por su labor como fotógrafos; “desde comienzos de los años veinte, Lissitzky realizó experimentos en el campo de la fotografía, interesándose sobre todo por el fotomontaje y el fotograma” (Museum Ludwig Colonia, 2013, p. 394).

En este punto es preciso señalar que la fotografía como herramienta de creación artística la podemos encontrar en casi todas las vanguardias de principios del siglo XX; el origen del fotomontaje se halla situado en pleno movimiento dadá y en el *collage* cubista, la idea de montar o pegar fotografías propias o de recortes con fines artísticos o políticos nace con las inquietudes de los pintores de estas corrientes de vanguardia.

Marianne Bieger-Thielemann nos dice de Lissitzky y sus fotogramas:

Le gustaba especialmente disponer sobre el papel fotográfico objetos cotidianos como cucharas, tenazas, vasos, manteles de encaje, pero sin tratar, como lo hacía László Moholy-Nagy, de estructurar un espacio luminoso inmaterial. En un artículo publicado en 1929, resumía sus concepciones sobre el procedimiento del fotograma, en que veía el medio más adecuado de expresión y reproducción fotográficas (Museum Ludwig Colonia, 2013, p. 394-395).

La solución visual de superponer imágenes fotográficas resultaba “como anillo al dedo” con las ideas de “construir” una obra de arte, era para él como ensamblar un rompecabezas previamente visualizado en la mente. Con estos experimentos visuales realizó carteles y vallas publicitarias en apoyo a promover la lectura entre los obreros y campesinos, ayudó a publicitar los productos producidos por las empresas estatales para que pudieran competir con los bienes traídos del extranjero y realizó varias portadas de revistas, manuales y libros.

Pero la publicidad en la Rusia soviética tenía un grave inconveniente: la gran mayoría del pueblo era analfabeta; la misión era que los diseños gráficos realizados tuvieran la capacidad de ser comprendidos por este amplio sector de la población. Lo más sorprendente es que los diseñadores soviéticos lograron su cometido: llegar a comunicar e influir en los ciudadanos de las diferentes repúblicas que conformaban la Unión Soviética y sus diseños son reconocidos como grandes ejemplos del diseño gráfico a nivel mundial.

Rodchenko, a su vez, introduciría una nueva forma de tomar fotografías, ya que anteriormente las fotografías se tomaban al nivel de la cintura, visualizando y enfocando las imágenes gracias al visor de cintura. Pero Rodchenko adquiere una cámara de manufactura alemana: una Leica, debido a su tamaño pequeño, facilidad de manejo y transportabilidad, se convierte en su herramienta de trabajo ideal.

Marianne Bieger-Thielemann nos dice de Rodchenko:

Con ella pudo realizar sus ideas relativas a los insólitos puntos de vista, los escorzos muy marcados y la mirada que se posa sobre detalles sorprendentes. La línea es un elemento artístico con una importancia preponderante en la obra de Rodchenko. Así el fotógrafo comenzó a insertar en sus composiciones fotográficas elementos tales como rejillas, escaleras o cables eléctricos, transformándolos en un andamiaje abstracto de ideas constructivistas (Museum Ludwig Colonia, 2013, p. 549).

Al tener una cámara con visor al nivel del ojo, Rodchenko experimenta con encuadres novedosos; las tomas en picada y contrapicada son idea suya y se constituyen como sello particular del constructivismo soviético, llegando a ser considerada una técnica fotográfica “de izquierda”.

La utilización de la línea y la forma como elementos de la composición en una fotografía son los sellos propios de Alexander. La temática de estas composiciones constructivistas fueron “ruedas de engranajes y pequeñas partes de maquinarias como materia prima” (Beaumont, 2002, p. 199). La industria, el progreso material, la tecnología, la interacción entre el hombre y la máquina eran motivaciones que un diseñador-fotógrafo comprometido con el régimen y sus ideales comunistas debían manifestar con su obra.



Composición Constructivista/Fotografía Osvaldo Archundia.

Los aportes más significativos de estos arquitectos-diseñadores en el área de la fotografía los podemos resumir en estas propuestas:

- a) Uso del fotograma.
- b) Fotomontaje.
- c) Puntos de toma o de vista (encuadres novedosos).
- d) Múltiples exposiciones.

Pero el mayor aporte de estos artistas visionarios rusos es el hecho de haber realizado diseños gráficos por vez primera utilizando fotografías; “fue en los años veinte, cuando la fotografía empezó a utilizarse como medio de representación en el diseño gráfico” (Anikst, 1987, p. 128).

La base de su diseño giraba a partir de una toma fotográfica planeada para ser usada en un cartel, en portadas de libro, de revista, en manuales de herramientas y en publicidad en general; “Lissitzky fue el primero en utilizar fotografías en diseño gráfico. Pero ningún artista comprendió la fotografía tan profundamente como Rodchenko” (Anikst, 1987, p. 128).

Quentin Bajac (2015) nos dice al respecto:

La fotografía al ser rápida, precisa, móvil, mecánica, reproducible y permanecer durante mucho tiempo distanciada de las bellas artes, posee todas las cualidades para encarnar a la perfección la visión moderna. Tras la Primera Guerra Mundial, sobre los escombros de un mundo antiguo, la fotografía se sitúa entre los medios de expresión que al romper con el pasado, permiten establecer un nuevo lenguaje (p. 66).

Advirtió que la imagen fotográfica representa con mayor claridad la realidad y los hechos que suceden, que la fotografía tiene un gran impacto en el observador, que incluso una persona no educada visualmente puede comprender aquello que está mirando en una toma; Rodchenko, además incursionó haciendo periodismo fotográfico y se le considera “un pionero en la profesión llamada hoy fotodiseño” (Bajac, 2015, p. 66).

Esta es la interacción entre el diseño y la fotografía, en donde la fotografía se erige como

la base para un diseño y los demás elementos que conformen el mensaje visual girarán en torno a la fotografía. La idea prevaleciente es que se debe conjugar el lenguaje de la fotografía, las características intrínsecas a este medio y el lenguaje del diseño. Se puede recurrir a utilizar una imagen abstracta o una imagen real, de hecho los conceptos de fotomontaje, exposición múltiple, recorte, iluminación y cualquier recurso visual análogo o digital son bienvenidos a la hora de diseñar con fotografías.

Ejemplos de esta interacción en el caso de Rodchenko los podemos apreciar en la publicidad que ejecutó para tintas Pelikan, en donde un fotograma es la base para este diseño publicitario. Cabe señalar que este trabajo por encargo lo ejecutó estando en Berlín. “En Europa durante la segunda mitad de la década de 1920, la publicidad adopta plenamente un lenguaje visual de vanguardia” (Bajac, 2015, p. 93), los diseñadores rusos fueron verdaderos maestros en el campo de la publicidad, llevaron su labor no solo con fines comerciales, tenían la firme creencia de hacer un bien a su pueblo, de hacer arte aplicado para servicio y bienestar del proletariado y veían en la fotografía “la quintaesencia del lenguaje moderno destinado a las masas” (Bajac, 2015, p. 93).

Hoy en día, esta actividad del fotodiseño o diseño fotográfico la encontramos en muchos ejemplos, desde diseño de etiquetas, envases, carteles, vallas publicitarias, portadas de libros, revistas, pero sobre todo donde más se aprecia el diseño fotográfico es en los carteles de cine; basta con mirar la cartelera de las películas a estrenar para dar cuenta del extenso talento de los diseñadores-fotógrafos, mismo que se ve plasmado en sus carteles cinematográficos.

Ahora bien, entendiendo la influencia de los artistas soviéticos en la Bauhaus, no extraña que Moholy-Nagy siguiera sus pasos cuando se atreve a incursionar en la fotografía: lo hace con consciencia, con esmero y comienza a experimentar en primera instancia con los fotogramas; es decir, coloca objetos, cosas transparentes, translúcidas, opacas, pedazos de tela, etcétera, sobre material fotosensible, para crear obras sorprendentes y son un sello personal.



Fotograma / Fotografía Osvaldo Archundia.

Sin embargo, el uso de la fotografía sin cámara no es una invención suya; los orígenes de este tipo de imágenes los podemos rastrear en primera instancia en el dadaísmo. Emmanuel Radnitzky mejor conocido como Man Ray, descubre por casualidad este tipo de imágenes: al estar trabajando en su laboratorio se le caen algunos implementos en la charola de revelado, se prende por accidente la luz, la apaga rápidamente y ve cómo poco a poco empiezan a aparecer formas y transparencias en el material fotosensible. Decide repetir el accidente y va descubriendo la manera para controlar los tiempos de exposición a la luz y el de revelado.

En un principio Man Ray pensaba que estas imágenes solo podrían lograrse sumergiendo los objetos en el revelador; avanzando con la experimentación visual se percató de que colocando el papel fotosensible en la ampliadora, puede controlar con mayor soltura el resultado final de las fotografías sin cámara. Man Ray, creyéndose el inventor de este método y técnica fotográfica, decide bautizarlo como “rayogramas”.

Pero los rayogramas no los inventa ni los descubre Man Ray, anterior a él, Christian Schad realiza ejercicios similares, disponiendo objetos bidimensionales en material fotosensible con la idea de crear imágenes no vistas antes; también Schad, creyéndose el único creador de estas fotografías, decide llamarlas “schadografías”.

Los experimentos originales de las fotografías sin cámara los encontramos de la mano de uno de los grandes maestros de la fotografía: Henry Fox Talbot. Este fotógrafo igualmente colocaba objetos, plantas, flores, etcétera, sobre papel fotosensible, para posteriormente exponerlos a la luz directa del sol; estos dibujos fotogénicos constituyen la base de todos los demás experimentos técnicos y visuales que aparecerían después durante las primeras tres décadas del siglo XX.

Cabe señalar un hecho notable, de todos los apelativos con los que se nombró al procedimiento de hacer fotografía sin cámara, el que ha perdurado fue el de fotograma, que fue como denominó a sus fotografías Moholy-Nagy.

La importancia de la producción fotográfica a través de la creación de fotogramas no solo la podemos encontrar en la vasta obra artística de Schad, Man Ray, Rodchenko y Moholy-Nagy, se puede ver en el diseño de mensajes publicitarios donde la imagen principal de dichos anuncios la constituye un fotograma. Sobre todo Rodchenko y László supieron explotar las posibilidades creativas y de comunicación visual que generan los fotogramas, al grado de considerarse hoy día al fotograma como la expresión gráfica por excelencia del medio fotográfico.

Basado en los fotogramas, Moholy-Nagy, ya con la cámara en mano y utilizando encuadres constructivistas, realiza unas notables vistas desde la torre de la Radio de Berlín; dispara completamente en posición perpendicular, logrando fotografías con poca perspectiva y tridimensionalidad, que semejan en gran medida a los fotogramas hechos en el laboratorio.

Experimentando al igual que sus pares soviéticos, realiza tomas en picada, contrapicada, planos inclinados, atrevidas composiciones en donde el punto y la línea sobresalen brindando imágenes con marcados contrastes entre el blanco y negro de la toma. El manejo del espacio compositivo es impecable, el conocimiento de la forma, su tratamiento, la correcta modulación de la luz y la perspectiva nos lleva a mirar la creación fotográfica superando la bidimensionalidad de la imagen.



Toma en picada y en negativo / Fotografía Osvaldo Archundia.

La fotografía con diferentes puntos de toma se constituye como una segunda fase en la importante obra creada por László. Estas fotografías constructivistas de Moholy-Nagy fueron un ejemplo a seguir por los estudiantes de la Bauhaus de Dessau; el mismo László impulsó a los alumnos la utilización de la cámara con fines artísticos, de documentación, de registro visual.

Siempre inquieto, incursiona también en la generación de fotomontajes, a los que denominaba “fotoesculturas”; al principio como una necesidad de expresión personal, su obra evoluciona y ante los tiempos convulsos que vive el artista, diseña fotomontajes de corte político y social.

Los fotomontajes realizados por Moholy-Nagy son diferentes a los elaborados por los dadaístas parisinos y de Zurich, así como son de otro orden visual, si los comparamos con lo hecho por los soviéticos. Sus fotomontajes se distinguen por una extrema pulcritud compositiva, un manejo excelso del espacio donde se desarrolla la obra, un montaje preciso de las figuras y las formas que se aprecian en el fotomontaje, de tal manera que el mensaje que se expresa en la obra es claro y es reflejo de los tiempos en que el autor vivió y fue creada la obra. Así, podemos considerar su labor de fotomontador como una tercera fase creativa, donde László sigue consolidándose como un gran artista.

La necesidad de incursionar en la publicidad lo lleva a hacer diseños fotográficos comerciales y portadas de revistas; de hecho, en la Bauhaus de Dessau, conscientes de esta necesidad, se va gestando la idea de crear un curso que enseñe cómo hacer arte y fotografía publicitarios, mismo que se consolidaría cuando se mudaran a su última sede, Berlín. Esta actividad de László como publicista se convierte así en su cuarta fase de trabajo.

Pero las actividades como artista integral de Moholy-Nagy no concluyen aquí; hemos hecho hincapié en su labor como fotógrafo, se ha mencionado que también era pintor; pero László era también un excelente tipógrafo, escultor, escritor, y al final de su estancia en la Bauhaus incursiona exitosamente con las imágenes en movimiento, es consciente de que cada imagen contenida en una película cinematográfica, es decir cada fotograma, es una obra artística por sí misma.

Walter Gropius (1997) dice al respecto de Moholy-Nagy:

Su obra ha sido una constante lucha preparando el camino para una nueva visión; trató de ensanchar los límites de la pintura y acrecentar la intensidad de la luz en los cuadros mediante el empleo de nuevos recursos técnicos que imitan los efectos de la luz natural. Moholy ha observado y registrado la luz con el objetivo de la máquina fotográfica desde una posición de una rana a la de un pájaro; ha intentado cristalizar sus impresiones del espacio, transformándolas en nuevas relaciones espaciales en sus pinturas y en sus otros trabajos (p. 17).

Entre sus actividades como escritor y teórico de la fotografía, la arquitectura y del diseño, se puede mencionar que durante su estancia en la Bauhaus en Dessau fue el editor responsable de los famosos *Bauhausbücher*; coautor de un libro y autor de dos libros; el primero titulado *Die Bühne am Bauhaus, El escenario en la Bauhaus*, escrito en coautoría con Oskar Schlemmer y Farkas Molnár (libro número 4 de la colección de la Bauhaus); el segundo: *Malerei, fotografie e film, Pintura Fotografía Cine*, (volumen 8 de los *Bauhausbücher*) y por último *Von Material zu Architektur*,

Del material a la Arquitectura (volumen número 14 de los libros de la Bauhaus); cabe señalar que este texto se ha publicado en castellano bajo el título de: *La nueva Visión*.

De sus dos libros como autor se desprenden varias consideraciones de suma importancia para la disciplina de la fotografía, en *Malerei, fotografie e film*, Moholy-Nagy se atreve a proponer una serie de pasos o etapas creativas para abordar el proceso de creación fotográfica, de hecho puede considerarse como el primer esquema o método de trabajo fotográfico.

Tan importante es esta propuesta que años después Otto Steinert retoma lo dicho por László y elabora a su vez un método propio para producir fotografías bajo el espíritu y corriente de la fotografía subjetiva. Posterior a Steinert, Costa y Fontcuberta hacen lo propio para elaborar una metodología que conduzca a la conceptualización y producción de imágenes fotográficas para el fotodiseño.

En pintura, fotografía y cine, László (2005) diserta sobre las relaciones entre la fotografía y la pintura, la fotografía y la publicidad, el espacio-tiempo en la fotografía, la interacción entre arte, fotografía y surrealismo. En este texto destaca las virtudes del medio fotográfico y hace una crítica formal acerca de cómo una fotografía no puede ser surreal debido a la naturaleza intrínseca de la imagen fotográfica, en cuanto que en una foto siempre habrá de reflejarse un hecho real, un suceso.

En este sentido, la fotografía no podría mostrar un hecho nacido de un sueño natural o inducido; para László la fotografía ha de representar aquello que posee ante el objetivo de la cámara, asimismo habrá de sustituir al objeto mismo y dar fe y testimonio de que ese objeto existió, estuvo ahí. Sin duda alguna, *Malerei, fotografie e film*, es uno de los libros que hablan sobre fotografía fundamentales para su estudio y realización. Un libro que parece no ser alterado por el tiempo, cuyos planteamientos son aplicables a la actualidad; un texto que no debe faltar para quien ha hecho de la fotografía su estudio y profesión.

En cambio en el libro *Von Material zu Architektur*, o la *Nueva Visión* (1997), encontramos un texto decididamente marcado por la experiencia como artista y como docente que tuvo Moholy-Nagy “La Nueva Visión fue escrita para difundir entre artistas y profanos, el principio básico de la educación del Bauhaus” (p. 11). Siendo un libro donde se muestran los principios pedagógicos de László, nos encontramos ante un texto donde claramente hay postulados e ideas que, pese al tiempo que ya ha pasado desde su primera aparición (1929), siguen siendo vigentes, lo cual muestra la capacidad visionaria que tenía Moholy-Nagy como artista y ser humano.

Como podemos ver, la figura de Moholy-Nagy en la Bauhaus es muy representativa, su labor como docente, como artista y como fotógrafo son fundamentales cuando se aborda el tema de la fotografía y la Bauhaus. De hecho, en László encontramos a uno de los fotógrafos por excelencia, su quehacer en otras ramas artísticas es conocido, pero si hablamos de él, se le relaciona inmediatamente como uno de los grandes fotógrafos de todos los tiempos.

En este mismo sentido tenemos que hablar de una influencia sumamente importante en la vida de Moholy-Nagy, ya hemos visto su relación con las vanguardias, con los soviéticos, pero es imprescindible mencionar a su primera esposa: Lucia Schulz.

Lucia es la responsable de haber introducido a László en el mundo de la fotografía, Schulz ya era fotógrafa cuando se conocieron en 1920, estando ambos en Berlín. Ella trabajaba para una editorial y revistas de la época. Un año después deciden contraer matrimonio y es ella la que consolida las recién gestadas ideas fotográficas de su esposo.

El trabajo de laboratorio fotográfico lo realizaba ella, los procesos de revelado e impresión corrían a cargo de Lucia; es ella la que en una primera instancia le enseña los caminos de la fotografía a László. Con el apoyo de Lucia fue que Moholy-Nagy alcanzó a ser el artista integral que conocemos; si ella no hubiera aparecido en su vida, la trayectoria de László hubiera sido diferente ya que la etapa más productiva que tuvo como artista la pudo lograr estando casado con Lucia.



Vida cotidiana; toma en contrapicada / Fotografía Osvaldo Archundia.

En cuanto a la obra de Lucia durante su estancia en Dessau, se erigió como la fotógrafa responsable de documentar la construcción de las entonces nuevas instalaciones, las exposiciones, fiestas, reuniones, vida cotidiana; de hecho, gracias a su acervo fotográfico es que se conocen aspectos quizá insospechados sobre todo de la vida diaria en la institución.

A Lucia Schulz se la identifica como un miembro más de la Bauhaus, como la responsable de documentar de manera esmerada lo ocurrido en la escuela, sus retratos, sus tomas fotográficas representan un tiempo pasado, algo que no volverá a ocurrir, es memoria visual de lo acontecido en la Bauhaus; sus imágenes constituyen documentos visuales de incalculable valor.

Lucia con su ojo privilegiado supo captar con su cámara aspectos de la escuela que solo alguien dotado con una gran sensibilidad y técnica depurada podría lograr, también se deben mencionar aquellas fotografías de los diseños y artículos producidos al interior de las aulas: si no tuviéramos estas imágenes, quizá algunos de estos proyectos no hubieran podido ser conocidos después de que la escuela tuviera que cerrar por presiones políticas del Partido Nacional Socialista Alemán.

La fina presencia de Lucia Schulz es parte de la historia de la Bauhaus, su importancia está más que manifiesta, su nombre se encuentra enlazado a la escuela y a las actividades creativas que emprendieron como pareja ella y László.

Con la introducción de manera informal de la fotografía en la Bauhaus de Dessau, los estudiantes vieron con mucho agrado la utilización de cámaras fotográficas al interior y exterior de la escuela. De hecho, los alumnos de la Bauhaus fotografiaban todo lo que veían, algunos de ellos cargaban con sus cámaras a todos lados. De esta actividad resulta un archivo impresionante de imágenes que documentan festividades, obras de teatro, actividades deportivas, el *ballet* triádico, los grupos musicales de *jazz* y *foxtrot*. Pero no se dedicaron solo a documentar y a registrar con la cámara, también hacían fotos constructivistas y experimentaron visualmente con la doble y múltiple exposición, ya fuera durante la toma o en el positivado, de hecho estas experimentaciones visuales son heredadas del dadaísmo berlinés y de Zúrich. Particularmente destacan los innumerables autorretratos, los jóvenes de la Bauhaus eran verdaderos fanáticos de fotografiarse a sí mismos, siendo este tipo de fotografías algo propio y característico de la escuela.

Jeannine Fiedler (2006) nos dice al respecto:

El nuevo fotógrafo y retratista también tuvo cabida en la Bauhaus y empezó a sondear en inusuales, múltiples exposiciones... El autorretrato se convirtió en el lugar-teniente de una iconografía moderna y los alumnos de la Bauhaus se pusieron a su servicio en persona, sin temor alguno a la técnica. La cámara se convirtió en su vehículo cotidiano para reflejar espontáneamente la escuela y inventario vivo (p. 152).



Reflejo especular / Fotografía Osvaldo Archundia.

Otro sello característico de la fotografía en Dessau lo constituyen aquellas imágenes logradas a través de fotografiar objetos con reflejos especulares, utilización de espejos para conseguir fotografías novedosas con repetición de la figura o forma principal, de tal manera que esta aparece varias veces en el espacio y en el mismo plano fotográfico; también los estudiantes diseñan fotomontajes y *collages*.

Otra forma de experimentación propia de la Bauhaus la encontramos en las fotografías en negativo; es decir, la foto impresa en positivo, era nuevamente expuesta a luz por contacto en un material fotosensible para obtener una imagen en negativo, con lo que se redimensiona la idea que generó la foto original y se presenta una fotografía totalmente diferente y nueva.

También hay que mencionar que los estudiantes eran muy proclives a positivar sus fotos con un alto grado de contraste. Si somos observadores, podremos notar que las fotografías de estos días en la Bauhaus carecen de una amplia escala de grises, los tonos predominantes son los blancos y los negros profundos. La fotografía llegó a la Bauhaus para quedarse y dejar una huella indeleble en la concepción de la creación artística y de diseño fotográfico.

Sin embargo, es imprescindible mencionar un aspecto que no se puede dejar pasar: durante la estancia de la Bauhaus en Weimar y Dessau, la fotografía no estuvo institucionalizada; es decir,



Imagen en negativo / Fotografía Osvaldo Archundia.

no era una asignatura formal, nunca tuvo un espacio en cursos formales ni en los planes oficiales de la escuela; “los primeros fotógrafos aficionados de la Bauhaus tuvieron que aprender la técnica por su cuenta o acudir a otras instituciones” (Ware, 2006).

En este punto, se tiene que mencionar que László Moholy-Nagy nunca fue profesor de fotografía en la Bauhaus, pese a que con frecuencia, cuando hablamos de fotografía, se tiende a pensar que Moholy era el docente que impartía clases de foto.

Katherine C. Ware (2006) nos dice al respecto:

Moholy-Nagy, incansable del cambio, se convirtió en el más acérrimo defensor de la integración de la fotografía

en el plan de estudios, además de introducirla de forma no oficial en sus clases. Consideraba que la *mirada técnica* del ojo de la cámara y la mecánica de una forma de creación de imágenes que superaba el concurso individual del artista eran los rasgos que hacían que este medio fuera ideal para configurar el lenguaje visual de los tiempos modernos, lenguaje que enriquecería la percepción humana añadiéndole una nueva dimensión visual (p. 513-514).

Es solo hasta que la Bauhaus cambia de sede que la asignatura Fotografía aparece publicada en el plan de estudios. Hannes Mayer nombra a Walter Peterhans como primer responsable del curso institucional de fotografía en la Bauhaus. Este nuevo personaje que entra en acción a la escuela introduce aspectos sobre la enseñanza de la fotografía a los que Moholy-Nagy no prestó atención.

Walter era partidario de visualizar en primera instancia aquello que iba a ser fotografiado, ante todo la observación del entorno, del motivo a fotografiarse, era primordial para lograr y conseguir el fin deseado “la instantánea fotográfica o composición se convirtió de esta manera en una empresa intelectual” (Ware, 2006). La idea era observar el mundo, con visión binocular pero pensando que se estaba mirando a través del objetivo de la cámara, prever con este pensamiento cómo se vería eso que miramos con ojos humanos, una vez plasmada la imagen en una bidimensionalidad fotográfica.

Peterhans hace hincapié en aprender empezando con un manejo depurado de la técnica fotográfica; esto es conocer a profundidad todas las funciones de la cámara fotográfica, compenetrarse con el equipo personal de cada uno formaba parte de la enseñanza básica del curso de Peterhans. La idea no es otra que saber a precisión para qué sirve el obturador, el de velocidades, los números f y, sobre todo, conocer, controlar y aplicar con precisión el concepto de exposición durante la toma. “Fotografiaban el mismo motivo varias veces seguidas, variando en cada toma el foco y la intensidad de la luz” (Ware, 2006). Peterhans estaba convencido de que el proceso de toma era la parte inicial de una fotografía; la otra etapa la constituía el trabajo en el cuarto oscuro.

En el laboratorio, Walter Peterhans era igual de esmerado, buscaba que sus estudiantes y la imágenes logradas por ellos tuvieran la más amplia escala de grises, para ello les inculcaba tener el máximo control posible sobre los reveladores y fijadores (tanto de película como de papel), para así obtener la mayor cantidad de texturas y detalles; de la misma manera, la nitidez era algo que les exigía a sus pupilos, intentaba no dejar nada al azar para que las fotografías logradas fueran resultado de un manejo preciso de la técnica, que los resultados fueran repetibles y no obra de una experimentación sin sustento técnico. Las fotografías debían ser la consecuencia de un conocimiento previo y sólido, basados en un control sobre la cámara fotográfica y el trabajo de laboratorio; “la teoría fotográfica de Peterhans unificaba los requisitos académicos de una universidad con la formación de enfoque práctico de una escuela técnica” (Ware, 2006).

Debido a su formación académica², Peterhans impregnaba sus lecciones de fotografía de temas filosóficos, matemáticos, de manejo de la luz natural y artificial. En el laboratorio era férreo con los conceptos químicos, con las reacciones de los productos utilizados en el cuarto oscuro y era tenaz en la exigencia de pedir a sus estudiantes que anotaran tiempos de exposición y diafragma de sus tomas, así como seguir al pie de la letra los tiempos de revelado en el laboratorio.

Asimismo, gustaba de utilizar los diversos reactivos de laboratorio que se podían encontrar en las tiendas especializadas del ramo para, mediante la experimentación, conseguir qué reactivo iba mejor con qué película o papel fotográficos; también

2) Katherine C. Ware (2006) nos dice al respecto de Peterhans: “Estudió ingeniería en Dresde y Múnich; se licenció en matemáticas y filosofía en Gotinga, y completó su formación con un año en la Staatliche Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe de Leipzig. A continuación, inició su carrera como fotógrafo profesional. En el año 1926 se convirtió en maestro de este arte en Weimar, y al año siguiente abrió un estudio en Berlín, donde se especializó en retratos e impartió clases privadas. Su labor didáctica en la Bauhaus puede definirse con las palabras destreza y experiencia. Peterhans, que no era únicamente un técnico consumado, sino también un maestro comprometido, se lanzó a este reto pedagógico con ímpetu y una gran pasión” (p. 519).

practicaba con filtros en el frontal del objetivo de la ampliadora para así lograr el contraste adecuado para el positivado. Este tipo de investigación sobre los materiales de cuarto oscuro y sobre la más correcta exposición durante la toma, recuerdan sin duda a lo realizado también en Norteamérica por Steichen, Stieglitz, Ansel Adams y Minor White.

Estas ideas sobre la enseñanza de la fotografía en la Bauhaus de Berlín se erigen como la base “para que los experimentos, en los que el maestro Peterhans solía dejarse llevar por su impetuosidad, resultaran en una aproximación racional al medio” (Ware, 2006). Su pretensión como docente no era otra que la de preparar a sus estudiantes para el ambiente profesional y que se insertaran de manera natural en el medio comercial y publicitario de la época.

Katherine C. Ware (2006) comenta al respecto:

En lugar de permitir una despreocupada expresión individual y un acercamiento desordenado al aparato por parte de los miembros de la Bauhaus, se buscaba una aplicación de la técnica fotográfica en publicidad y prensa. Esto constituía el paso de una nueva visión a la fotografía objetiva aplicada. Finalmente, a principios de los años treinta, el *amateur* estaba preparado para convertirse en profesional (p. 529).

Como podemos observar, si bien algunas de las ideas de Peterhans no coinciden con las de Moholy-Nagy, sí existen puntos de convergencia; la idea de realizar una fotografía utilitaria, cuyo origen está en los diseñadores-fotógrafos soviéticos, sigue estando presente en la mente del profesor Walter Peterhans; pero el trabajo de este maestro de la Bauhaus no llega solamente hasta aquí.

También incursiona como artista, si bien podemos ubicar sus primeros trabajos y sus principios teóricos y técnicos como fotógrafo en el movimiento de la nueva objetividad, la verdad es que su obra artística lo sitúa indudablemente en el movimiento de la fotografía subjetiva.

El carácter depurado con el que ejecuta el lenguaje fotográfico en sus tomas lo coloca como un fotógrafo subjetivo; la constante preocupación por lograr una gran nitidez en sus fotos, una profundidad de campo notoria, el particular estudio del ob-

jeto a fotografiar, el punto de toma exacto, el control de la iluminación para así lograr captar las texturas de los objetos, búsqueda de la tridimensionalidad en una toma, uso de grafismos en sus fotografías, utilización de diferentes focales para lograr distintas formas de representar lo visto, que logra una precisión en la representación visual fotográfica, lo llevan a conseguir fotografías que se pueden englobar en lo que se conoce como “creación fotográfica absoluta”, que es el método con el que se producen y generan fotografías dentro del movimiento de la fotografía subjetiva, vanguardia fotográfica gestada por otro maestro de la fotografía germana y mundial: Otto Steinert.

Steinert, basado en los postulados teóricos y de producción fotográfica que presentara Moholy-Nagy en *Malerei, fotografie e film*, desarrolla los planteamientos teóricos necesarios para formar el movimiento conocido como fotografía subjetiva y proponer a su vez un método propio que habría de ser la directriz de esta vanguardia fotográfica, que de Alemania partió para influir a toda Europa, de España a América Latina y de Londres a Norteamérica.

Como hemos visto, la importancia de la introducción, implantación e institucionalización de la fotografía como asignatura dentro de la Bauhaus ha tenido una notable repercusión en la forma de ver a la fotografía desde una simple herramienta hasta una forma de expresión personal, artística y utilitaria. Pasó por etapas muy importantes, por personajes que hasta el día de hoy son sinónimo de creación fotográfica. Los aportes de Moholy-Nagy que se encuentran contenidos en sus libros y obra son una fuente de consulta indispensable para cualquier persona que estudie o sea un profesional de la imagen fotográfica y el diseño.

A través de la Bauhaus se reconoce la participación notable de los diseñadores soviéticos y la importancia que tuvieron como actores en los ámbitos de la arquitectura, el diseño gráfico, la tipografía, el arte y la fotografía. Sus formas constructivistas de hacer fotografía nos llegan a través de la Bauhaus; si no hubiera sido por la adopción por parte de los profesores y alumnos de esta escuela, sin duda hubiéramos tardado más tiempo en conocer la obra de los rusos

soviéticos, la Bauhaus fue la puerta de entrada y salida de esta corriente de vanguardia, que de Alemania partió a distintas partes del mundo una vez que cesadas las actividades de la escuela en Berlín.

Muchos fueron los aportes que la Bauhaus y sus actores dieron a la fotografía en el campo experimental, en el *collage*, fotomontaje, fotogramas, fotos en alto contraste, fotos constructivistas, documentalismo cotidiano, autorretratos, fotografía subjetiva; pero el más grande aporte fue el institucionalizar una asignatura, al hacer formal la asignatura dentro del plan de estudios de la escuela se dio un paso: la Bauhaus una vez más dio el ejemplo a las instituciones y universidades que en el futuro incluirían en sus planes de estudio la enseñanza formal de la fotografía y, así, carreras del orden artístico, de los diversos diseños, la arquitectura y algunas ingenierías (que tienen al menos un curso institucional de fotografía). El otro gran aporte y que no debe dejarse a un lado es referente a que con la difusión de la fotografía entre los estudiantes de la Bauhaus se impulsó la popularización o democratización de la fotografía como herramienta de creación visual: la cámara fotográfica se convierte en una herramienta que se ha de llevar a todos lados, para fotografiar todo lo que pase delante de nosotros, la fotografía ha de documentar el mundo, la vida y se conforma en testigo visual del paso del ser humano por la tierra.

Referencias

- Anikst, M. (1987). *Diseño gráfico soviético de los años veinte*. Gustavo Gili.
- Bajac, Q. (2015). *La fotografía: la época moderna 1880-1960*. Blume.
- Fiedler, J. (2006). *Bauhaus*. H.F. Ullmann.
- Moholy-Nagy, L. (1997). *La Nueva Visión*. Infinito.
- Moholy-Nagy, L. (2005). *Pintura, fotografía, cine*. Gustavo Gili. Museum Ludwig Colonia. (2013). *La Fotografía del Siglo XX*. Taschen.
- Newhall Beaumont. (2002). *Historia de la Fotografía*. Gustavo Gili.
- Schmitz, N. (2006). La doctrina Mazdaznan en la Bauhaus: el artista como salvador. En *Bauhaus, Feierabend Peter y Friedler Jeanine* (Ed) (120-125). H.F. Ullmann.

*Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez es licenciado en diseño gráfico por la FES-Acatlan, Maestro en Artes Visuales por la Facultad de Artes y Diseño y doctorante en Arte y Diseño por la UNAM.



BAUHAUS



Weimar



años

La Bauhaus y la búsqueda del arte monumental

Mauricio César Ramírez Sánchez*

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

-Kandinsky, septiembre de 1922.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El taller de muralismo y su carácter figurativo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El muralismo y la apropiación del color

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referencias

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

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

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

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

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

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

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

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

Olivares M. (2007). Kandinsky: el arte sintético. *En Discurso visual*. Consultado el 21 de marzo de 2020 <https://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiuz6XEvr7oAhXcc98KHsCKAbwQFjAAegQIARAB&url=http%3A%2F%2Fdiscursovisual.net%2Fdvwb08%2Faportes%2Fapoolivares.htm&usg=AOvVaw11zQcBTDVKCyPpMUPXSB64>

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

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

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

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

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





La escena de la Bauhaus y la danza del siglo XX

Alejandra Olvera Rabadán*

Los estudios que existen sobre la Bauhaus en su mayoría se construyen desde la historia del arte. En los textos de historia de la danza las referencias a la Bauhaus son a menudo tangenciales; quizá esto se debe a que resulta difícil ubicar su actividad escénica en el contexto de la danza expresiva alemana de su época, porque parten de principios creativos distintos. La Bauhaus fue una escuela de arquitectura y diseño que se desarrolló en Weimar de 1919 a 1925 y en Dessau de 1925 a 1928. En esos años, Oskar Schlemmer, quien era artista visual, fue profesor y desarrolló la actividad escénica de la escuela. Se pueden encontrar ciertos nexos entre bailarinas de la danza expresiva alemana con la Bauhaus. Sin embargo, la actividad escénica era estructurada más desde los intereses de investigación de la Bauhaus que desde los principios que guiaban el movimiento de la danza expresiva alemana. Es común que, cuando se estudia un fenómeno artístico con una perspectiva histórica, las relaciones entre las distintas obras o movimientos artísticos se establezcan en un sentido horizontal en función de la coincidencia temporal, o se busca definir una causalidad de los hechos a estudiar en el transcurrir del tiempo. Desde esta perspectiva, la escena de la Bauhaus no tiene mucho vínculo con el resto de la danza del siglo XX. Es necesario partir de otros principios más teóricos que cronológicos para relacionar esta producción con el resto de la danza de ese siglo.

Por otra parte, para comprender el impacto que ha tenido la actividad escénica de la Bauhaus es necesario establecer un estudio interdisciplinario que permita la asociación entre las exploraciones creativas desarrolladas por artistas visuales y danzarines, así como por la historia de la danza y de las artes visuales. En ciertos aspectos, la escena de la Bauhaus tiene más cercanía con la danza que se realizó en la segunda mitad del siglo XX en los Estados Unidos que con la danza alemana del periodo de entre guerra, aun cuando tampoco se puede trazar una línea directa de continuidad, sino solamente encuentros y coincidencias circunstanciales entre ambas comunidades de artistas.

En la tesis doctoral en arquitectura *Oskar Schlemmer's Vordruck: The Making of an Architectural Body for The Bauhaus*, Marcia Fae Feuerstein, desarrolla un estudio sobre la figura del *Vordruck*, y desde ella presenta toda la actividad realizada por Schlemmer en la escena. Feuerstein observa que, desde los estudios de la arquitectura, el *Vordruck* de Schlemmer no ha sido estudiado como algo relevante, a pesar de que jugó un papel central en el desarrollo del teatro de la Bauhaus.

Se podría decir que la falta de una visión transdisciplinaria ha limitado la comprensión de este fenómeno escénico del periodo de entreguerra, por lo que en el presente texto se abre un análisis que relaciona la actividad escénica de la Bauhaus con distintos momentos

de la producción danzaria del siglo XX. También, se analiza cómo la pedagogía de la Bauhaus y el tipo de obras escénicas que produjo parten de una noción transdisciplinaria, tanto de la formación como de la creación, además de la integración entre el conocimiento y la construcción de la corporalidad.

En el presente texto se analizan las características de la escena de la Bauhaus, procurando entender cuál era su papel en el contexto de una escuela de diseño y arquitectura. También se presentan las relaciones que se pueden encontrar entre la Bauhaus, los Ballets Rusos de Diaguilev y la danza expresiva alemana que son contemporáneos. Finalmente, se presenta un análisis comparativo, estructurado desde la teoría, entre la escena de la Bauhaus y dos danzas posteriores, el abstraccionismo norteamericano y la danza posmoderna.

La escena en la Bauhaus: características y obras

La escena de la Bauhaus estaba compuesta por dos tipos de eventos: por un lado los *ballets*, que eran construidos como parte de las exploraciones de Oskar Schlemmer sobre la relación del cuerpo con el espacio, y que requerían de un gran trabajo de diseño para ser construidos. El otro tipo de acción escénica eran las veladas o fiestas, las cuales se realizaban semanalmente y tenían un carácter mucho más libre. Para estas, se hacían presentaciones espontáneas construidas desde la improvisación, en las que había máscaras y vestuarios fantásticos que en ocasiones eran diseñados previamente y en ocasiones improvisados. Las veladas eran espacios para presentaciones de danza y música que hacían que la comunidad de la Bauhaus se vinculara con otras comunidades de artistas. Una de las bailarinas de la danza expresiva alemana que frecuentaba la Bauhaus en estos eventos era Greta Palucca. Estas veladas eran resultado del gran entusiasmo que se vivía en los primeros años de la Bauhaus y en cierto sentido eran influenciadas por la performatividad propia del dadaísmo. También resultaba relevante toda

la producción gráfica asociada a las veladas, que pasó a formar parte del trabajo de diseño realizado en la Bauhaus.

El *ballet* más emblemático de la Bauhaus es el *Ballet Triádico* de Oskar Schlemmer, el cual tuvo sus orígenes en Stuttgart in 1912 y fue presentado completo en la Bauhaus en 1922. Se trata de un ballet en tres actos, con doce diferentes escenas y dieciocho distintos vestuarios. Lo que caracteriza a este *ballet* es la construcción de vestuarios o marionetas animadas que, transformando el movimiento y los cuerpos de quienes bailan, presentan un juego de formas y colores que está directamente asociado con la exploración del cuerpo móvil en el espacio. Este *ballet*, presentado en los primeros años de la Bauhaus, marcó la dirección de mucha de la creación escénica que en ella se realizó. El primer acto presenta una danza sobre unos sets de color amarillo limón, el segundo acto es un ritual festivo en un escenario rosa, y el tercer acto se desarrolla en un escenario completamente negro. Los vestuarios tridimensionales presentan formas geométricas que alteran las formas habituales del cuerpo humano y limitan las posibilidades de movimiento de las articulaciones.

Otro de los *ballets* recientemente reconstruido para las celebraciones de los 100 años de la Bauhaus es *The Mechanical Ballet*. Fue presentado por primera vez en 1923. En este *ballet* los bailarines mueven unas marionetas construidas, no de forma antropomorfa sino conformadas por figuras geométricas planas y de colores articuladas en un cuerpo móvil. Los cuerpos humanos de los danzantes quedan ocultos tras las marionetas, aunque es evidente que estas están integradas a sus cuerpos. Las marionetas se mueven lateralmente por el escenario construido para ser visto frontalmente. El movimiento lateral de estas figuras se extiende en desplazamientos también laterales de los bailarines por el espacio, lo cual contribuye a presentar la bidimensionalidad de las figuras. Sin embargo, durante la pieza hay momentos en los que varias figuras, desplazándose por distintos carriles, muestran la tridimensionalidad del espacio, al

superponerse unas figuras sobre otras durante sus desplazamientos. Los movimientos de las marionetas no responden directamente a la biomecánica del movimiento de los cuerpos, sino que dejan cierto margen a que el juego geométrico interactúe con los cuerpos reales que hacen actuar a las marionetas con su propio movimiento. En este sentido, las marionetas provocan a los cuerpos biológicos a la exploración con movimientos que visualmente juegan entre lo antropomorfo y lo geométrico.

Algunos vestuarios contruidos para las obras escénicas, como aquellos diseñados para una escena de *Meta, or the Pantomime of Places* presentada en 1924, eran vestuarios más ordinarios armados con ropa cotidiana. Pero también existieron otras obras en las que, al igual que en el *Ballet Triádico*, se crearon vestuarios que presentaban estructuras rígidas mezcladas con estructuras suaves que modificaban a los danzantes en una suerte de cuerpo entre biológico y mecánico. Tal es el caso del diseño de vestuario para *Robbers' ballet in two gentlemen of Verona*, presentado en 1925, en el que una pierna se encontraba metida en una estructura rígida mientras la otra era recubierta por tela, un brazo estaba desnudo mientras el otro se metía en una estructura rígida que limitaba su movimiento.

La *Danza de los gestos*, bailada por Schlemmer y dos artistas visuales más en 1927, presenta tres personajes con las cabezas cubiertas por una suerte de casco o máscara redonda y vestuarios antropomorfos pero que modifican las dimensiones de los cuerpos, y difuminan las características corporales personales de quienes bailaban. Eran artistas visuales y no bailarines quienes presentaban en escena la *Danza de los gestos*. Se exploraba con movimientos cotidianos como sentarse, acostarse, pararse, desplazarse sin pretender desarrollar un lenguaje particular. Se trataba de una danza carente de toda narrativa o emotividad asociada al movimiento.

Dos danzas que permiten realizar un estudio sobre las cualidades del movimiento humano, que se diferencian de las marionetas del *Ballet Triádico* y de *The Mechanical Ballet*, son *Stilt-walkers* y *Reifentanzes*. En ambas se agregan elementos al

cuerpo que permiten expandir el movimiento corporal y observar cómo funciona. En *Stilt-walkers* se pueden observar las direcciones que las diferentes secciones corporales adoptan durante el movimiento, porque el bailarín tiene unas largas varas de madera atadas a cada una de las secciones corporales que cuentan con huesos largos y dos más acomodadas de manera vertical en el torso. Esto hace visible y extiende la estructura ósea del cuerpo en movimiento. En *Reifentanzes*, por otra parte, lo que se hace visible es la cualidad circular del movimiento corporal, que es dada por las articulaciones que funcionan como puntos fijos del cuerpo alrededor de los cuales se desplazan los segmentos corporales. En *Reifentanzes* lo que permite expandir el movimiento es una estructura de aros fijados a distintas partes del cuerpo que son movidos por la bailarina y a través de los cuales ella se mueve.

Sketch, bailada por Schawinsky, Kreibig y Schlemmer, presenta un cuerpo luminoso que extiende las extremidades desde su centro. Se muestran líneas de luz clara sobre un fondo negro que salen del centro del cuerpo danzante hacia las esquinas o diagonales que rodean al cuerpo, creando una imagen que recuerda el icosaedro de Rudolf Laban, el cual era usado para estudiar las direcciones del movimiento y que fue clave para la construcción de su sistema de notación.

La pedagogía

Una de las interrogantes que salta a la luz cuando se piensa en la danza en la Bauhaus es: ¿por qué, si se trataba de una escuela de arquitectura y diseño que no pretendía formar ni bailarines ni coreógrafos, tenía una actividad tan importante en la escena, la cual era desarrollada por los estudiantes y en ocasiones con colaboración de danzarinas? La clave para entender esto se encuentra en la estructura curricular de la Bauhaus, particularmente en su primera estructura desarrollada en Weimar. El mapa curricular se distingue por su organización circular, que tiene en su periferia los cursos preliminares que introducían a sus estudiantes a las

distintas actividades y conocimientos básicos necesarios para iniciar el resto de los cursos. En el siguiente aro de espacios curriculares se encuentran asignaturas estructuradas desde los problemas de las formas, que se agrupan en tres tipos: la observación, la representación y la composición. En el aro más cercano del centro del mapa curricular están los talleres en materiales como piedra, madera, metal, vidrio, color, textiles. Finalmente, en el centro están la construcción y el diseño como lugar que condensa todos los demás espacios curriculares.

En esta estructuración que organiza los estudios, por una parte partiendo de las problemáticas del diseño y por la otra desde la exploración con los materiales, el trabajo desplegado desde el cuerpo se conformó como un sitio para comprender la relación del cuerpo con el espacio y los objetos, asunto central para el diseño. La escena presenta problemas complejos que obliga a aplicar conocimientos provenientes de distintos ámbitos en una acción práctica.

Las características del trabajo en la escena desarrollado por la Bauhaus son coherentes con toda la pedagogía de esta escuela, eso la hace diferente de las otras danzas de su época, que eran creadas por bailarines y bailarinas que no tenían ni a la arquitectura ni al diseño como punto de partida para la creación escénica. Existen algunos puntos de contacto entre la danza expresiva alemana y la Bauhaus, aunque tenían necesidades creativas distintas y empleaban metodologías de creación muy diferentes.

En la Bauhaus se trabajó con la integración entre arte y artesanía: se procuraba unificar aquellos aspectos que tenían que ver con el diseño y los que tenían que ver con la utilización de los materiales. En los talleres se podía explorar con las cualidades de cada uno de estos materiales. Se vinculaban los procesos teóricos propios del diseño con la experiencia corpórea con los materiales, lo cual planteó un cambio particular en el modo en que se desarrollaba el diseño. En vez de empezar desde la idea que luego se concreta en el material, los procesos creativos partían de la experimentación con el material hacia el diseño. Este principio en la acción

de la creación es lo que hizo necesario que en la Bauhaus existiera un espacio como el teatro que desarrollaba Oskar Schlemmer, en el que el estudio sobre el cuerpo humano y su proporción en relación con el espacio, necesario para el diseño industrial y la arquitectura, se construyera no solamente desde el estudio formal o de la imagen, sino desde la experimentación corpórea con el espacio.

En el trabajo con la escena, la exploración estaba centrada en el cuerpo y su relación con el espacio como un modo de propiciar la comprensión del funcionamiento del cuerpo. El hecho de que tanto los elementos que eran diseñados para la escena como la acción corporal misma que se desarrollaba en el teatro de la Bauhaus partieran de una experimentación relacionada con el diseño, planteaba en sí mismo un punto de inicio distinto al desarrollado por los danzarines expresivos alemanes, cuya experimentación se centraba en el movimiento corporal.

En el teatro de la Bauhaus no solamente se estudiaba la relación del cuerpo con el espacio, sino que era un sitio de experimentación con el movimiento en general, por lo que los objetos diseñados para estar presentes en la escena contemplaban el movimiento. No eran vestuarios para caracterizar un personaje como había sido en la mayor parte de la creación escénica hasta entonces, sino más bien objetos creados para la experimentación con el movimiento. En ese sentido no se puede hablar de que se diseñaran vestuarios sino que se diseñaban dispositivos de experimentación.

Para nombrar las experimentaciones que se realizaron en la Bauhaus en torno al movimiento se pueden mencionar:

Escenario móvil de Xanti Schawinsky / *Secuencia de movimiento de una obra teatral mecánica* de Kurt Schmidt / *Espectáculos de luz reflectante* de Ludwig Hirschfeld Mack / *El movimiento en forma giroscopio, péndulo, círculo, espiral y flecha* de Paul Klee / *Diseño visual cinético* de László Moholy-Nagy / *Guía visual, sistema basado en valores de color* de Hinnerk Scheper / *ventana de visualización mecánica* de Heinz Loew / *teoría del movimiento como percepción* de Wassily Kandinsky (Perren, 2016, p. 17).

Construcción de la figura *Vordruck*

Oskar Schlemmer desarrolló una figura llamada *Vordruck*, que era utilizada en sus clases como un ejemplo de la proporción del cuerpo humano. Es una figura masculina que se imprimía para desarrollar dibujos de vestuarios, esqueletos, órganos, entre otros. El *Vordruck* presenta una suerte de modelo que sirvió para el estudio de la relación del cuerpo con el espacio; puede ser entendido como una estructura arquitectónica del cuerpo. Lo curioso de esta figura es que parecía no bastar su uso en el dibujo para comprender las proporciones del cuerpo, sino que fue necesaria, además, la construcción de los vestuarios que permitieran la corporeización del *Vordruck* y su estudio en la acción corporal.

En su tesis doctoral, Feuerstein plantea como pregunta central: “¿cuáles son las implicaciones de usar la impresión del *Vordruck* como base para enseñar sobre el ser humano y el cuerpo en el contexto del diseño/arquitectura en la Bauhaus?” (Feuerstein, 1998, p. 3). Ella responde desde el estudio de los orígenes de la figura y el análisis del contexto ideológico, cultural y social de su aparición. Pero resulta interesante responder a la pregunta de Feuerstein en función del análisis del resultado que, en términos escénicos, tuvo la existencia del *Vordruck*, y cómo esto hizo que, por una parte, la escena de la Bauhaus fuera tan peculiar en la época de entreguerras, y por otra, que permita comprender por qué se pueden encontrar, en términos teóricos, puntos de encuentro con la danza posmoderna.

El *Vordruck* es una construcción del cuerpo articulada desde la mirada masculina y blanca que funge como modelo para el cuerpo humano en general. Sin embargo, también tiene un origen femenino en su construcción. Feuerstein analiza en su tesis cómo la figura femenina *Tafel 1*, creada por Adalbert Goeringer en el siglo XIX, fue punto de partida para que Oskar Schlemmer creara su *Vordruck*. Además, existía una relación entre las impresiones del *Vordruck* que como imágenes servían para el diseño de vestuarios, con la corporeización de estos diseños. Esta relación hace evidente ese modo de experimen-

tación de la Bauhaus que vincula la construcción gráfica del diseño con la exploración tridimensional en la construcción de objetos, y en el caso de la escena en la exploración con el movimiento. “Estas imágenes, junto con el estudio “circular” de *Tafel 1* de Schlemmer, se desarrollaron mientras Schlemmer creó la danza Bauhaus, “Reifentanzes” (danzas de aro)” (Feuerstein, 1998, p. 102). *Reifentanzes* fue bailada por Manda Von Kreibitz, y puede entenderse como una exploración del movimiento circular.

El *Vordruck* evoca su ambigüedad en virtud de su forma. Su forma, ese simple dibujo lineal de un hombre, mantiene su masculinidad a la vista, sin revelar nunca que su sustancia era originalmente femenina. Como he mostrado, el proceso que convirtió a la mujer en un hombre fue uno que ignoró lo que era femenino sobre la forma y, en cambio, transformó sus puntos de referencia, esos lugares físicos y materiales en el cuerpo de la mujer, en puntos inmateriales que reaparecieron en una forma masculina. Estos lugares estaban originalmente ligados a la postura corporal relajada, una postura tradicionalmente considerada femenina, pero durante la transformación de mujer a hombre, los lugares mismos se transformaron. Los cuerpos permanecieron en los mismos lugares pero reaparecieron en un cuerpo masculino de pie y erguido (Feuerstein, 1998, p. 191-192).

El tipo de transformación que desarrolló Schlemmer al trasladar lo femenino del *Tafel 1* a la figura masculina del *Vordruck* es similar a la transformación que hacía en escena de los cuerpos humanos, los cuales perdían algunas de sus características y rasgos, pero a la vez conservaban parte de su estructura. Es un modo de construir la presencia de los cuerpos en escena que juega con la integración de los cuerpos reales y los cuerpos creados por la imaginación, permitiendo crear unas corporalidades que se escapan de las significaciones que habitualmente recaen en los cuerpos. Todo esto es coherente con el hecho de que las danzas de la Bauhaus fueran abstractas y, aunque no eran carentes de expresividad, no tuvieron necesidad de acercarse a la narración que estaba presente en casi toda la creación escénica de la época.

Parade fue un *ballet* creado en los Ballets Rusos de Diaguilev en 1917, con coreografía de Leonid Massine, música de Erick Satie y con la participación de los artistas visuales Jean Cocteau y Pablo Picasso en la creación de vestuario y escenografía. Los *Ballets* Rusos de Diaguilev se caracterizaban por construirse desde el trabajo interdisciplinario. El empresario Serguei Diaguilev construyó esta compañía aglutinando a artistas de vanguardia de distintas áreas, danza, música y artes visuales y les daba las condiciones para crear de manera conjunta. Este modo de organización dio lugar a obras que, como *Parade*, permitían presentar en la danza principios creativos que se habían construido en otras disciplinas. En esto *Parade* y las obras de danza de la Bauhaus tienen puntos en común, por lo que frecuentemente han sido comparadas. En *Parade*, sin embargo, el diseño escenográfico y el de vestuario estaban englobados en la narrativa que se acostumbraba desplegar en la danza. La obra presenta dos personajes que como los figurines del *Ballet Triádico* ocultan el cuerpo de quienes danzan. Una de ellas es un caballo construido por dos cuerpos cubiertos con tela, otro es una suerte de pequeño edificio ambulante diseñado con una clara influencia del cubismo. A pesar de que formalmente se pueden encontrar similitudes entre *Parade* y *Ballet Triádico*, sus principios compositivos y el origen de las exploraciones creativas que permitieron ambas obras no son cercanas. Existe mucha más cercanía entre la obra escénica de Alvin Nikolais en la década de 1950 en los Estados Unidos y el *Ballet Triádico*, que de este último con *Parade*.

Los tratados

A lo largo de la historia de la danza se pueden encontrar varios tratados que fueron hechos por los maestros y coreógrafos de danza como un modo de sistematizar las prácticas y construir una suerte de modelo corporal para la creación. En estos tratados generalmente se puede encontrar la presentación de un modelo corporal universalizante. Tal es el caso de *El arte de danzar y dirigir*

danzas de Domenico de Piacenza escrito en 1420, *Orchesographie* de Thoinot Arbeau escrito en 1589 y *Las cartas sobre la danza y los ballets* de Jean Georges Noverre escrito en 1761, entre otros. En el siglo XX lo que más se acerca a estos tratados, por constituirse como una teoría en torno al movimiento y el cuerpo, son la *labanotación* y las demás teorías de Rudolf Laban, como la coréutica, que estudia los esfuerzos del cuerpo en movimiento.

Uno de los asuntos en los que se puede encontrar una relación entre Oskar Schlemmer y Rudolf Laban tiene que ver con esta noción de la proporción del cuerpo y el análisis de su relación con el espacio. Ambos se enfocaron en la construcción de un modelo de un cuerpo apolíneo que responde a la racionalización del cuerpo. En el caso de Oskar Schlemmer el *Vodruck* resulta una figura que permite estudiar la proporción del cuerpo humano y que se vincula con toda una serie de modelos de la proporción del cuerpo que se pueden encontrar desde inicios del Renacimiento, como el que realizó Leonardo en su *Vitruvian Man*.

Desde las artes visuales también han existido modelos que constituyen una suerte de racionalización de la figura corporal, como el *Vodruck* de Schlemmer, quien relaciona esta figura con la creación escénica y el diseño. “Existe una conexión muy sorprendente y particularmente fuerte entre el trabajo de Schlemmer en el escenario Bauhaus y el *Vitruvian Man* de Leonardo y los estudios de movimiento” (Feuerstein, 1998, p. 68). La relación que en el diseño se establece entre el cuerpo humano y otros elementos diseñados que caracterizó el trabajo de Oskar Schlemmer, también se puede encontrar posteriormente en otros diseñadores o arquitectos como Le Corbusier.

Hay una serie de similitudes entre estos dos trabajos, el trabajo anterior de Schlemmer y el trabajo posterior de Le Corbusier, incluida la importancia de la sección dorada, así como el vínculo del cuerpo con el mundo diseñado. Si bien el *Vodruck* en sí no se usó para este propósito, durante este tiempo (1928) Schlemmer siguió un procedimiento similar que fusionó el cuerpo humano con elementos diseñados: paredes, puertas, escalones y sillas (Feuerstein, 1998, p. 26).

Sin embargo, en la danza posterior a Rudolf Laban los danzarines han abandonado la necesidad de crear un modelo teórico que racionalice el cuerpo, pues se han centrado más en la exploración contextual e individual del movimiento.

Rudolf Laban creó la figura de la kinesfera, que es una figura geométrica dentro de la cual analiza la relación del cuerpo con el espacio. A partir del trabajo con la kinesfera desarrolló una serie de ejercicios que permitían estudiar la direccionalidad del movimiento, así como sus cualidades. Laban propone cuatro formas distintas de observar la relación del cuerpo con el espacio, 1. las direcciones del movimiento: adelante, atrás, izquierda, derecha, izquierda-delante, izquierda-atrás, derecha-delante y derecha-atrás.; 2. los niveles del movimiento: alto, medio y bajo; 3. la extensión del movimiento: cerca, normal, lejos; pequeña, normal y grande; 4. la trayectoria: directa, angular, curvada.

Laban y Schlemmer desarrollaron estudios sobre el movimiento en relación con el espacio que se construyeron desde principios muy similares. Sin embargo, la creación escénica de ambos era muy distinta, Laban desarrollaba su exploración del cuerpo en relación con un espacio prácticamente libre de objetos, donde quizá la única relación de contacto del cuerpo con algo que no fuera él mismo era el suelo. Muchas de las exploraciones que realizó Laban en el Monte Veritá incluso se realizaban sin ropa o con ropa muy ligera. Si utilizaba ciertos objetos pesados para trabajar con las cualidades del movimiento y el icosaedro para enmarcar la kinesfera, pero eran objetos creados para la experimentación y no hechos para estar presentes en escena. Por su parte, Schlemmer estudiaba la relación del cuerpo con el espacio desde la experimentación del cuerpo con objetos diseñados con este fin, y además estos objetos sí se llevaban a la escena.

Relación Bauhaus y danza expresiva alemana

Una característica de la Bauhaus era el interés por asociar la ingeniería, la tecnología y la creación

artística, acercar la industria y el arte. Su aproximación al cuerpo y a la escena estaba atravesada por esa búsqueda. Como se dijo con anterioridad, el punto de partida para la creación es muy distinto entre la Bauhaus y la danza expresiva alemana, pero coinciden en su noción universal del cuerpo. En el caso de la danza esta universalidad en la construcción del cuerpo se conformaba desde la asociación del cuerpo con la naturaleza. En el caso de Schlemmer la universalidad se relaciona con el estudio de las proporciones y la construcción de una figura modelo que sirve de punto de partida para el diseño.

Un cuerpo concebido como natural y no como resultado de la cultura puede ser estudiado con el fin de establecer principios universales del movimiento humano, porque centra la atención en ciertas características físicas y biomecánicas del mismo. El Monte Veritá fue un espacio importante para la danza expresiva alemana porque permitía desplegar la exploración del movimiento en contacto con la naturaleza, y dio la posibilidad de generar espacios de convivencia en los que incluso los modos de vida se relacionaban con la creación. La Bauhaus también produjo un cierto tipo de comunidad de creación en la que la convivencia y la vida cotidiana acabaron relacionadas con la actividad artística.

Tanto la danza expresiva alemana como la Bauhaus tuvieron influencia de la eurritmia desarrollada por Émile Jaques Dalcroze, que es un método para estudiar la relación entre el movimiento y el ritmo. La eurritmia no conforma un lenguaje corporal como tal, sino que trabaja desde ciertos principios para desarrollar la atención al cuerpo y al ritmo, desde una suerte de gimnasia. El método desarrollado por Dalcroze parte de la necesidad de relacionar el conocimiento con el movimiento corporal. En su caso particular se trataba del conocimiento musical, pero este principio fue utilizado por los bailarines de la danza expresiva alemana como eje rector para la creación danzaria y el estudio del movimiento.

De igual manera, los trabajos realizados por Oskar Schlemmer parten de la necesidad de construir la experimentación en cuerpos vivos. Aun cuando la escena producida en la Bauhaus era

una construcción racionalizada del cuerpo, responde a la necesidad de experimentar desde el cuerpo real aquello que se está construyendo en la imagen. Una suerte de corporeización de los principios del diseño y la arquitectura.

El funcionalismo de la Bauhaus en el diseño vincula el trabajo creativo con la acción cotidiana, incluso cuando en escena no se muestran fragmentos de la vida cotidiana, como hicieron los bailarines posmodernos o Bronislava Nijinska en los Ballets Rusos de Diaguilev; pero Oskar Schlemmer sí relacionaba el diseño con los cuerpos reales. Podríamos pensar que existe una aparente contradicción entre la racionalización del cuerpo que se expresa en el *Vordruck* y esta idea de Dalcroze que vincula el conocimiento con el movimiento corporal. Sin embargo, toda la exploración con el movimiento y el cuerpo en el espacio que se realizó en la Bauhaus vincula el diseño y la arquitectura con el cuerpo y con la experiencia de los cuerpos de las personas que diseñan.

Si bien la comunidad de la Bauhaus estaba constituida por profesores y estudiantes de la escuela, tuvieron ciertos vínculos que fueron muy importantes para la creación escénica con artistas de la danza y la música. Por ejemplo, algunos de los bailarines que colaboraron con Schlemmer en el *Ballet Triádico* habían estudiado la eurritmia de Dalcroze. Otras bailarinas y coreógrafas importantes que participaron en los *ballets* de Schlemmer fueron Gret Palucca y Manda Von Kreibitz.

Investigación sobre el cuerpo y los tipos de movimiento corporal

Oskar Schlemmer desarrolló estudios sobre el movimiento que son comparables con los de Rudolf Laban, porque constituyó una suerte de tipificación del movimiento, aunque sus estrategias para realizar esta experimentación eran diametralmente distintas. Estos estudios se concretan en algunas obras como *Reifentanzes* (o *danza de aros*) y *Stilt*, en las cuales los objetos sujetos al cuerpo permiten ver dos dimensiones distintas del movimiento

humano, el que es recto o directo y aquel que es circular. En estas obras los diseños de vestuario creados por Oskar Schlemmer funcionan como dispositivos para la experimentación con la biomecánica del cuerpo, porque permiten visualizar la estructura muscular y ósea del mismo en movimiento.

Los pensamientos de Schlemmer sobre los “tipos” básicos de movimientos posturales tenían que ver con posiciones que permanecían constantes dentro de los tres tipos de acciones y movimientos: 1. hábitos (tendencias irreflexivas), 2. rituales (poderosas series reguladas de movimientos transformadores) y 3. instinto y movimiento físico biomecánico (construcción de nidos, respiración, masticación...). La espacialidad de cada tipo de movimiento podría caracterizar la “situación” para que se transformara (la situación) (Feuerstein, 1998, p. 132).

Reifentanzes (o danza de aros) fue una obra en la cual se exploraba con el movimiento circular y fue ejecutada por la bailarina y coreógrafa Manda Von Kreibitz. La danza estaba conformada por tres partes. En la primera, la bailarina movía dos aros perpendicularmente sobre su cuerpo. En una segunda parte la bailarina trabajaba con cinco aros que eran proporcionalmente más pequeños uno del otro. Finalmente usaba diez aros y aparecían otras dos figuras con aros, una femenina y otra masculina. Para la presentación de estas figuras Schlemmer exploraba desde el diseño para trabajar con las curvas de movimiento.

Extendió el plano de su cuerpo y describió el movimiento circular que resultó de su movimiento corporal. Schlemmer usó el término “curvas de movimiento” que ilustró en una hoja fechada el 14 de septiembre de 1928, que muestra curvas o movimiento de rotación dentro del rango de movimiento para el brazo, la pierna, el cuello y la columna vertebral (Feuerstein, 1998, p. 104).

En la exploración con el movimiento circular de esta pieza escénica, la bailarina mueve los aros y también se mueve a través de los mismos. Esta construcción de objetos que se constituyen como dispositivos para la exploración del movimiento fue

utilizada también por Simonne Forty, quien fuera una de las principales coreógrafas de la danza posmoderna en los Estados Unidos, y cuya creación dancística estuvo relacionada con la escultura minimalista.

Muchas de las obras escénicas de la Bauhaus fueron bailadas por los mismos estudiantes de arquitectura y diseño que no eran bailarines. Sin embargo, sí se contaba con una práctica constante de gimnástica que formaba parte de la vida cotidiana de las personas que pertenecían a la Bauhaus. Schlemmer no estaba interesado particularmente en las habilidades corporales y no utilizaba los lenguajes de movimiento creados desde la danza, a menos que las trajeran las mismas bailarinas que en ciertas obras colaboraron con la Bauhaus. Para desarrollar la acción corporal de sus obras, Schlemmer partía de la idea de que todos los movimientos y posturas son una combinación de ciertos elementos básicos, que él reduce a estar sentado, de pie, acostado y caminando. A partir de estos elementos del movimiento conectaba artefactos para trabajar con cada tipo de movimiento humano. Estos movimientos forman parte de la vida cotidiana y son utilizados por quienes están en escena, son modos de expresión que se llevan al espacio y adquieren su propia estructura de lenguaje.

Schlemmer tenía una noción relacionada pero diferente, una que era más simple, más caótica y otra que involucraba la tríada. Schlemmer redujo el movimiento humano a una serie de tres elementos que, combinados con elementos de sus cuatro trajes y un bailarín, le permitieron moverse de cierta manera. Los tipos de movimiento humano se dividieron en tres grupos, cada uno de los cuales constaba de tres elementos, todos los cuales, cuando se combinaban, formaban lo que él llamaba “el tipo”: el “horizontal, el vertical, el diagonal; de pie, acostado, sentado; postura, gesto, movimiento -el tipo “. El ser humano se había reducido a nueve cualidades expresivas, tres grupos de tres, que se suman al “tipo”. La horizontal, vertical y diagonal formaron un grupo de tres, de pie, acostado y sentado formaron otro grupo de tres, y la postura, el gesto y el movimiento formaron el tercer grupo de tres (Feuerstein, 1998, p. 134).

Cuerpo espacio arquitectura ambulante

La relación de los objetos con los cuerpos en el teatro de la Bauhaus se conformó de distintas maneras. Además de aquellas obras en las que los objetos eran construidos en función del cuerpo y su movimiento, existen otras conformaciones de la relación de los cuerpos y los objetos que son las figuras como las que se utilizan en el *Ballet Triádico*, entre otros.

Algunos de los vestuarios de Oskar Schlemmer producían una transformación del cuerpo porque no estaban hechos para adaptarse al mismo, sino que hacían que el cuerpo tuviera que adaptarse a ellos porque provocaban una restricción en el movimiento, al tiempo que empujaban a realizar exploraciones a partir de lo que los mismos vestuarios provocaban en el cuerpo. Es un juego entre lo orgánico y lo diseñado, entre lo ideado y lo experimentado. El movimiento corporal se construye a partir de la limitación que impone el objeto, que no constituye un vestuario sino que podría ser más bien entendido como una suerte de escultura que incluye al cuerpo orgánico en un acto de mutua transformación. “Su combinación con la forma orgánica del cuerpo crea un disfraz que expresa la relación de nuestros cuerpos dentro del espacio cartesiano. Sin embargo, este cuerpo como “arquitectura ambulante” ha sido atado en una camisa de fuerza de forma arquitectónica” (Feuerstein, 1998, p. 125).

Oskar Schlemmer hizo una reconfiguración de la noción de vestuario, porque si bien en los figurines del *Ballet Triádico* se da una expansión del cuerpo y una transformación de la persona actuante, que son funciones que cumplen tradicionalmente los vestuarios, estos figurines no están atravesados por una narrativa. En ese sentido propone al cuerpo un tipo de transformación distinta a la que proponen los vestuarios convencionales, haciendo que sea posible incluso poner en duda que se trate de vestuarios. La construcción escénica del *Ballet Triádico* funciona bajo otros parámetros distintos de los del teatro tradicional y, por lo tanto, estas figuras no pueden ser entendidas simplemente como vestuarios.

Algunos autores se refieren a los vestuarios de Schlemmer como marionetas, porque el movimiento de estas depende de la acción corporal, pero que se diferencian del vestuario en que conforman un diseño que es independiente del cuerpo del actor que la anima y solo depende de él para moverse. Las figuras de Schlemmer están en un estadio intermedio, porque si bien son objetos volumétricos que se sostienen incluso sin el cuerpo del bailarín, no lo hacen completamente porque están diseñados para contener el cuerpo del bailarín. Las figuras de Schlemmer juegan con la integración entre un cuerpo vivo y un cuerpo diseñado, en la que ninguno puede funcionar sin el otro. Razón por la cual estas figuras no entran ni en la categoría de vestuario ni en la categoría de marioneta, aunque de ambas toma ciertos aspectos. Más cercano estaría Schlemmer al concepto cuerpo *ciborg*, que se ha desarrollado en la actualidad desde la integración al cuerpo biológico de la tecnología de la robótica actual.

“El espacio arquitectónico para Schlemmer era menos un contenedor para el cuerpo que un aspecto del cuerpo transformado” (Feuerstein, 1998, p. 229). La exploración estaba en la relación de las figuras (que no son vestuarios ni marionetas) con las leyes del movimiento corporal y su relación con el espacio. Estas figuras parten de la noción desarrollada por Schlemmer de cuerpo como espacio arquitectura ambulante.

El vestuario, la arquitectura, el cuerpo y el espacio fueron dinámicos e inextricablemente vinculados para Schlemmer. Además, su teoría de la relación del cuerpo humano y el vestuario no es menos una teoría de la relación del cuerpo y la arquitectura (Feuerstein, 1998, p. 229).

Schlemmer consideraba que el cuerpo tenía una parte apolínea y otra dionisiaca: la presencia de los cuerpos en escena se construía desde esta noción doble de los cuerpos. Desde la aproximación apolínea se desplegaba esa suerte de racionalización del cuerpo que se presentaba en el *Vordruck* y en las figuras diseñadas para la escena. La experimentación con el movimiento que se daba en el juego corpóreo con las distintas figuras y objetos con los que

interactuaban los cuerpos, se hacía desde un acercamiento dionisiaco, porque implicaba cierto grado de libertad en la construcción del movimiento que no estaba atravesado por los lenguajes de la danza. En esto la Bauhaus era más cercana a los procesos de improvisación que se iniciaron en California en la década de 1950, o las *danzas corales* que trabajó Rudolf Laban en la segunda parte de su vida.

La claridad de esta idea (y su método aparentemente claro) se vio afectada cuando se agregó lo inconmensurable, por ejemplo, cuando un bailarín individual se vestía y se movía con disfraces, creando composiciones únicas e inconmensurables, especialmente inconmensurables una vez que el espíritu humano de un individuo se agregaba a las construcciones. Cuando miramos el trabajo de Schlemmer, especialmente cuando se animó, nunca hubo una forma “correcta” o un tipo “correcto”, sino solo combinaciones y recombinaciones infinitas, ninguna de las cuales podría estar completamente pre-determinada (Feuerstein, 1998, p. 196).

La Bauhaus sí contó con la colaboración de bailarinas externas como Gret Palucca, pero la mayoría de las presentaciones escénicas eran actuadas y bailadas por estudiantes de la Bauhaus que no eran profesionales ni de la danza ni de la actuación. Esto es algo sin precedentes en la creación escénica y que no volvería a ser visto hasta que se iniciaron las exploraciones de la danza posmoderna, que también concebía a la danza como no necesariamente relacionada con cuerpos entrenados y domesticados por las técnicas de la disciplina. Resulta interesante que la danza fuera bailada por estudiantes de la Bauhaus porque les permitía no solamente estudiar las relaciones del cuerpo con el espacio desde el diseño, sino que también desarrollaban estos estudios desde la experiencia viva de los cuerpos en el juego con los objetos creados para ese fin.

Las emociones siempre estuvieron presentes en la Bauhaus, a pesar de todas las aspiraciones a la racionalidad y la claridad. Especialmente en el escenario, junto con el movimiento mecánico y físico, este fervor influyó en una parte no despreciable de los experimentos espaciales (Perren, 2016, p. 13).

Abstracción y transformación del cuerpo

La necesidad y la posibilidad de transformar el cuerpo fue presentada en la escena por dos artistas contemporáneos, Oskar Schlemmer y Vaslav Nijinsky, pero las estrategias seguidas por ambos eran opuestas. Nijinsky tenía como recurso principal para la transformación el movimiento mismo del cuerpo. Él era un bailarín que, habiendo sido entrenado desde un lenguaje extraordinariamente codificado, exploraba con otros mecanismos para construir el movimiento y presentar un cuerpo marioneta desde un cuerpo apenas recubierto por tela y maquillaje, como es el caso del personaje de Petruschka, protagonista del ballet que lleva ese mismo nombre y que fue coreografiado por Nijinsky. A pesar de que en ambos artistas está presente el impulso de transformar el cuerpo, lo que motiva esta necesidad es diferente. Para Nijinsky, la marioneta Petruschka es un personaje enmarcado en una obra totalmente narrativa, a diferencia de las figuras de Schlemmer, que implicaban una modificación del movimiento, y eran la clave para la transformación del cuerpo, pero eran figuras abstractas construidas totalmente fuera de la narración. “La arquitectura ambulante’ convierte el cuerpo en una escultura de cuadrados para revelar su relación con el ‘espacio cúbico’, mientras que las ‘leyes del movimiento’ se muestran en una figura encerrada en una esfera llamada ‘organismo técnico’” (Carrie, 2014, p. 122). Para Nijinsky la construcción técnica se centraba principalmente en el trabajo corporal y, aunque sí había un trabajo de diseño visual relacionado con la obra escénica, la transformación del cuerpo no dependía de él.

La diferencia entre Nijinsky y Schlemmer en el caso de la Bauhaus podría explicarse porque en esta última eran artistas visuales y no bailarines quienes creaban la obra escénica. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX, desde la danza, muchos artistas trabajaron por una senda más cercana a la de Schlemmer que a la de Nijinsky. Esto hace que sea más interesante estudiar las relaciones que se dan entre la Bauhaus y la

danza norteamericana de la segunda mitad del siglo XX, que la que esta escuela de diseño tuvo con la danza de su época.

En los Ballets Rusos de Diaguilev, Leonid Massine desarrolló un *ballet* sin historia en el que la motivación coreográfica se centraba en el puro juego con el movimiento. George Balanchine, quien inició su trabajo en los últimos años de los Ballets Rusos de Diaguilev pero que desarrolló prácticamente toda su actividad creativa en los Estados Unidos, dio continuidad a la noción de *ballet* sinfónico como un *ballet* abstracto propuesto por Massine. Oskar Schlemmer sí tenía una reflexión en torno a la expresividad, las emociones y la experiencia individual del movimiento que Balanchine dejaba de lado con su extremo ejercicio del control sobre el cuerpo. Para Schlemmer, en cambio:

Las formas y los colores adquieren significado solo cuando están relacionados con nuestro yo interior. Utilizados por separado o en relación entre sí, son los medios para expresar diferentes emociones y movimientos: no tienen importancia propia. El rojo, por ejemplo, evoca en nosotros otras emociones que el azul o el amarillo; las formas redondas nos hablan de manera diferente que las formas puntiagudas o irregulares. Los elementos que constituyen la “gramática” de la creación son sus reglas de ritmo, de proporción, de valores de luz y espacio lleno o vacío. El vocabulario y la gramática se pueden aprender, pero el factor más importante de todos, la vida orgánica del trabajo creado, se origina en los poderes creativos del individuo (Bayer, Gropius, & Gropius, 1938, p. 28-29).

La Bauhaus tuvo un importante impacto en el diseño y la arquitectura posteriores a ella. En la danza no se habla de que exista esta influencia, quizá porque formalmente la danza posterior no se parece a la creada en la Bauhaus. Sin embargo, en términos de ciertos postulados creativos o incluso teóricos, sí se pueden establecer una gran variedad de relaciones entre la Bauhaus y la danza norteamericana de la segunda mitad del siglo XX. Es sabido que integrantes de la Bauhaus estuvieron en el Black Mountain College en Carolina del Norte como el mismo Walter Gropius, fundador de la Bauhaus, Alexander Schawinsky y Joseph

Albers, tuvieron contacto con artistas como Robert Rauschenberg, John Cage y Merce Cunningham, que también pertenecieron a la comunidad del Black Mountain College, y que trabajando de manera conjunta desarrollaron lo que se considera en la historia de la danza como un parte aguas entre la danza moderna y la danza posmoderna. No es posible comprender la transformación que desarrolló la danza posmoderna, que tiene efectos en la creación danzaria hasta nuestros días, sin entender los postulados construidos por Merce Cunningham. Así que de este modo se puede establecer una línea directa entre la danza posmoderna y la Bauhaus.

Merce Cunningham, igual que Schlemmer, estaba interesado en desarticular la vinculación de la narración y la escena, pero a diferencia del segundo, Cunningham también quería desarticular la vinculación de las emociones y el movimiento. En este sentido el abstraccionismo de Cunningham era mucho más radical que el de Schlemmer.

En el catálogo *Bauhaus, 1919-1928* publicado en 1938 por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, editado por Herbert Bayer, Walter Gropius e Ise Gropius publicaron numerosas imágenes sobre la actividad escénica desarrollada en la Bauhaus y también aparecen algunas reflexiones sobre dicha actividad:

En sus orígenes, el teatro creció a partir de un anhelo metafísico; en consecuencia es la realización de una idea abstracta. El poder de su efecto en el espectador y el oyente depende de la traducción exitosa de la idea en formas ópticamente y audiblemente perceptibles. Esto intenta hacer la Bauhaus. Su programa consiste en una formulación nueva y clara de todos los problemas propios de la etapa. Se investigan los problemas especiales del espacio, del cuerpo, del movimiento, de la forma, la luz, el color y el sonido; el entrenamiento se da en movimientos corporales, en la modulación de sonidos musicales y hablados; el espacio escénico y las figuras tienen forma. El teatro Bauhaus busca recuperar la alegría primordial para todos los sentidos, en lugar del mero placer estético (Bayer, Gropius, & Gropius, 1938, p. 31).

Otro importante coreógrafo de mediados del siglo XX en los Estados Unidos, que trabajó con la abstracción y con la transformación del cuerpo, fue Alvin Nikolais. Muchas de sus obras presentaban cuerpos transformados por telas o por el manejo de la luz y proyecciones. *Tensile Involvement*, una de las obras emblemáticas de Nikolais, juega con el movimiento y la construcción espacial, la cual estaba conformada por listones, que por arriba estaban amarrados a distintas zonas del techo y por abajo eran movidos por los bailarines, con lo cual se formaban líneas móviles que tejían el espacio expandiendo el movimiento corporal. Las imágenes que produce esa obra son similares al *Delineation of space by human figures. Theoretical drawings*, realizadas en 1924 por Oskar Schlemmer, y que se puede ver en el catálogo publicado por el Museo de Arte Moderno en 1938. En ellas aparece un cubo del espacio con una figura humana en el centro y líneas que atraviesan el espacio de arriba abajo en diagonal, construyendo una espacialidad vinculada a la figura humana, expandida por la líneas.

Feuerstein, al hablar sobre la escena de la Bauhaus dice que “un escenario permitió la experimentación con los elementos del espacio y el movimiento humano: gesto, luz, sombra, en lugar de la acción trazada. El escenario era principalmente un espacio vacío utilizado para el estudio experimental del espacio arquitectónico” (Feuerstein, 1998, p. 69). Lo mismo podría decirse de Alvin Nikolais, sin embargo, para él el cuerpo humano era solamente un elemento más de los que interactuaban en la escena. Nikolais no estaba tan interesado en la exploración con el movimiento, pero sí desarrolló un tipo de danza en la que los cuerpos eran concebidos como espacio, como luz, como sonido y como movimiento. Para Nikolais, el cuerpo en escena era a la vez biológico y construido por medio de los otros elementos, objetos, proyecciones y luces que transformaban la construcción visual de los cuerpos. Schlemmer “amplificó la noción misma del ser humano, y podría usarse para volver a caracterizar el cuerpo como un ser que hace espacio” (Feuerstein, 1998, p. 130). Pareciera ser que *Tensile Involvement* de Alvin Nikolais,

con el movimiento de los listones producido por el desplazamiento de bailarines en el escenario, hubiera sido hecha desde este principio que entiende al cuerpo como un ser que hace espacio.

Bauhaus y la danza posmoderna

La escena de la Bauhaus tiene más puntos de contacto con la danza posmoderna que se inició en los Estados Unidos en las décadas de 1960 y 1970, que con la danza de su misma época. Por su parte, la danza posmoderna¹ tiene más puntos de contacto con las artes visuales de la primera mitad del siglo XX, que con la misma danza moderna. Para analizar el vínculo que se puede encontrar entre la escena de la Bauhaus y la danza posmoderna, además de este vínculo que se dio en el Black Mountain College, es necesario analizar desde la teoría lo que sucedía en las prácticas creativas y corporales en estas dos danzas, así como sus obras.

En la Bauhaus existe una serie de exploraciones en las que se estudia la relación de los cuerpos con los objetos y se entiende al cuerpo como hacedor de espacio. Un ejemplo de esto es la obra *Reifentanzes (o danza de los aros)*, en la cual la bailarina mueve aros y también se mueve a través de ellos. Esta noción del cuerpo como espacio puede ser encontrada también en la escultura minimalista que fue contemporánea con la danza posmoderna. La noción del cuerpo-espacio o espacio como cuerpo fue explorada por Simonne Forty, quien vinculada con Morris, escultor minimalista, creó una gran cantidad de obras en las que el movimiento corporal se construía desde la interacción con objetos que bien pueden ser entendidas como esculturas minimalistas. Una de las obras más conocidas es *See saw*, en la que los bailarines exploran todo lo que pueden hacer sobre una lámina delgada de madera de unos 30 cm de ancho puesta

en equilibrio como una báscula sobre un triángulo situado en el medio y abajo de la lámina. En otras obras, de un modo muy similar a *Reifentanzes*, se explora el movimiento en el juego con diversos objetos como cuerdas colgantes, carritos con ruedas, un gran cilindro de tres metros de diámetro y dos de ancho dentro del cual se puede caminar. Estas obras también se sitúan en una zona limítrofe entre la escultura minimalista y la danza.

Simonne Forty no fue la única que exploró la relación del cuerpo con los objetos: Trisha Brown tiene una serie de obras de sus primeros trabajos coreográficos en los que utilizaba unas varas que eran colocadas en diagonal en un ángulo particular. El reto de la obra consistía en que las bailarinas, sin agarrar la vara con las manos, se deslizaran a través de ella sosteniéndola con sus cuerpos para pasar desde estar paradas con la punta de la vara apoyada en la cabeza, hasta estar acostadas con la vara apoyada en cualquier parte del cuerpo, pero en todo el trayecto la vara no debía cambiar su ángulo en relación con el piso. Esta obra puede ser comparada con *Stilt –walkers*, que es una obra de la Bauhaus en la que el cuerpo del bailarín tenía varas largas amarradas a las extremidades. El movimiento del bailarín hacía ver el movimiento de la vara extendiendo visualmente el funcionamiento de la estructura ósea. En la obra de Trisha Brown, aunque las varas no están amarradas al cuerpo, el movimiento sí se construye desde la relación que establece el cuerpo con la vara.

Trisha Brown también experimentó con el cuerpo y la arquitectura, pero a diferencia de Schlemmer, que trabajaba para el diseño y construía objetos para crear este cuerpo arquitectura móvil, Trisha partía de una arquitectura preexistente y desarrollaba la acción corporal explorando las distintas posibilidades que ofrece la arquitectura para el movimiento. Algunas de las obras más emblemáticas en las que Trisha creó desde el juego con la arquitectura fueron *Man Walking Down the Side of a Building*, en la cual un bailarín amarrado por un arnés con cuerdas bajaba caminando desde el techo hasta el suelo por el costado exterior de

1) La danza posmoderna se llama así porque sus creadores y creadoras se autonombraron posmodernos por la necesidad que tenían de deslindarse de la danza moderna, pero no tiene nada que ver con las teorías de la posmodernidad, aun cuando el nombre coincida.

un edificio, y *Spiral Dance*, en la cual los bailarines también amarrados con arneses caminaban del techo al suelo descendiendo de manera circular en la circunferencia de las columnas de un edificio. Estas son experimentaciones que formalmente son muy distintas que las realizadas por Oskar Schlemmer, sin embargo, coinciden en el hecho de que son creadas desde la idea de que el cuerpo es espacio y el espacio es cuerpo.

Otro asunto que resulta relevante es que en la Bauhaus la improvisación tenía un lugar central, porque es desde ella que se activaban y se exploraban las posibilidades de movimiento que se tenían cuando los cuerpos interactuaban con los objetos y figuras diseñadas para las danzas. Es relevante resaltar la presencia de la improvisación en escena, ya que es un asunto que no se presentaba en las comunidades de danzarines durante la primera mitad del siglo XX. Las improvisaciones eran utilizadas por bailarines de la danza expresiva alemana, más como herramientas para la creación y la exploración con el movimiento, pero la noción de que la improvisación era susceptible de ser presentada en escena directamente no era un asunto común. La primera bailarina que realizó esta práctica fue Isadora Duncan, pero después de ella esta práctica se perdió de la escena hasta la década de 1950, cuando Anna Halprin en California inició su trabajo de improvisación. Los talleres de improvisación de Halprin ejercieron una enorme influencia en las prácticas creativas y corporales de la danza posmoderna. La presencia de la improvisación en la Bauhaus también se relacionaba con el carácter festivo de las fiestas semanales, que tenían un espacio importante para la escena.

Una de las cuestiones que resalta al analizar el teatro de la Bauhaus y compararlo con las exploraciones posmodernas se relaciona con la aparición en estas últimas de la exploración en torno al efecto que tiene la gravedad sobre el cuerpo. En las obras de Oskar Schlemmer pareciera que los cuerpos no son transformados por la gravedad. Sus exploraciones del cuerpo con el espacio no se constituyen como ingravidas, pero tampoco posicionan a la gra-

vedad como constructora del espacio y constructora del cuerpo, sino que se da por sentada su presencia. En el *Ballet Triádico* hay un momento en el cual una de las figuras se desplaza sobre una rampa y es uno de los pocos momentos en los que existe un juego con la gravedad, y las adaptaciones que tiene que hacer el cuerpo en función de lo que la gravedad hace sobre él, al transformar la superficie de horizontal a diagonal. En este sentido, la danza posmoderna fue mucho más lejos en sus exploraciones con la gravedad.

Para Schlemmer, lo mundano y lo común eran punto de partida creativo. Esta partida condujo a la generación creativa de la forma. Vio lo que otros no podían ver, transformando una sobreimpresión mundana (el reverso del formulario debería haber estado en blanco) en su representación de un estilo de vida utópico para la Bauhaus (Feuerstein, 1998, p. 178).

Pero en relación con el movimiento, la danza posmoderna y la Bauhaus coinciden en que ambas se construyen desde el movimiento cotidiano sin pretender estar mediadas por los lenguajes de la danza, y en ambas el movimiento surge de los problemas corporales que presenta cada obra en particular y no de un lenguaje codificado previamente.

Conclusiones

En las investigaciones sobre la danza en el siglo XX, la escena de la Bauhaus se estudia poco, porque desde la historia no se encuentran muchos puntos de encuentro con el resto de la danza del siglo XX. Pero, si se estudia la creación escénica desde la teoría, se pueden encontrar muchos puntos de contacto, en especial con la danza posmoderna, pero también un poco con la danza expresiva alemana de su época.

En términos teóricos, la Bauhaus y la danza posmoderna comparten muchos asuntos, como la noción de cuerpo espacio; la exploración del movimiento en relación con objetos; la noción de cuerpo arquitectura ambulante; el vínculo del movimiento en escena con el movimiento cotidiano;

la creación desarrollada desde la abstracción y la aparición de la improvisación en escena.

El vínculo más importante que se puede encontrar entre la Bauhaus y la danza expresiva alemana es la construcción de una teoría del movimiento que realizó Rudolf Laban, que puede ser equivalente en ciertos aspectos con la figura del *Vordruck* de Schlemmer.

Es necesario realizar estudios que no se encierren en los estancos disciplinares para poder analizar fenómenos artísticos como la Bauhaus, porque ella misma escapaba a dichos estancos, muestra de lo cual es la importante labor escénica que realizaron, aun no siendo una escuela de artes escénicas.

La pedagogía de la Bauhaus tomaba en cuenta la producción artesanal y la vinculaba con los procesos creativos. Esto permitió que surgiera la necesidad de realizar estudios sobre el cuerpo, su movimiento, sus proporciones y su relación con el espacio y el tiempo que eran fundamentales para realizar diseño o arquitectura, y dio pie a la realización de trabajos escénicos.

Referencias

- Carrie J., P. (2014). *Modernism's Dancing Marionettes: Oskar Schlemmer, Michel Fokine, and Ito Michio*. En *Modernist Cultures* (pp. 115-133). Edimburgo University Press.
- Bayer, H., Gropius, W., & Gropius, I. (1938). *Bauhaus 1919 - 1928*. New York: The Museum of Modern Art.
- Feuerstein, M. (s. f.). *Body and Building inside the Bauhaus's Darker Side*. En Oskar Schlemmer. In G. Doods, & R. Tavernor, *Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body an Architecture* (pp. 228-236). The Mit Press.
- Feuerstein, M. (1998). *Tesis doctoral: Oskar Schlemmer's Vordruck. The Making of an Architectural Body for the Bauhaus*. University of Pennsylvania.
- Perren, C. (2016). *Bauhaus in Motion. Bauhaus 8 Movement*, 12-17.

*Alejandra Olivera Rabadán

Es doctora en Ciencias del Arte con especialidad en Teoría, Historia y Crítica de la Danza por la Universidad de las Artes (ISA) de Cuba, institución donde previamente estudió la licenciatura en Danza, con mención en Danza Contemporánea. Realizó la Maestría en Filosofía de la Cultura, en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Ha trabajado como coreógrafa y bailarina en diversos grupos de Cuba y México. En México ha participado en *performances* y en obras escénicas interdisciplinarias en los que se unen la fotografía, el video, el arte virtual y la danza. Ha escrito varios capítulos en libros publicados por diversas universidades del país. Ha participado como ponente en numerosos congresos nacionales e internacionales en México y Cuba. Ha trabajado en diversos proyectos de investigación con grupos de investigación de varias universidades de México y Cuba. Coordinó durante ocho años la Licenciatura en Danza de la Escuela Popular de Bellas Artes, de la cual realizó el plan de estudios vigente. Ha asesorado numeroso trabajo de titulación de la licenciatura en Danza. Actualmente es Profesora e Investigadora de Tiempo Completo de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Es representante del Cuerpo Académico de Artes Escénicas en la misma Universidad, profesora del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura y miembro organizador de la Red Latinoamericana de Estudios sobre el cuerpo.



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: Diego Andrés Valencia Mozo



La Bauhaus en Saul Bass, impacto y funcionalidad visual

Sandra Ileana Cadena Flores

La Bauhaus fue una escuela que a partir de su nacimiento marcó una clara influencia tanto en el diseño como en la arquitectura, abriendo camino a una corriente modernista que sigue vigente hasta nuestros días. Sus inicios fueron en 1919 en Weimar, luego en Dessau y finalmente concluyó sus actividades formales en Berlín en 1933; posteriormente, algunos de sus colaboradores continuaron sus labores en Estados Unidos por un periodo muy breve, de 1937 a 1938. Como ya es conocido, entre sus dirigentes figuraron Walter Gropius (1919–1928), Hannes Meyer (1928–1930) y Ludwig Mies van der Rohe (1930–1933), siendo el primero quien instauró su nombre, basado en el verbo alemán *construir*.

Con la clara intención de promover una forma diferente de creación y mejoramiento del entorno social, la Bauhaus prometía una nueva visión basada en la funcionalidad para perfilar las artes, la arquitectura y el diseño. Es decir, una ideología que con el paso del tiempo fue madurando y pasando por varias etapas, iniciando con la idea romántica de la creación proveniente del movimiento *Arts and Crafts* en el periodo comandado por Gropius, continuando con un razonamiento de las formas y ejecución del diseño que logró consolidarse con la colaboración de vanguardistas reconocidos, entre los que destacan Moholy-Nagy, Klee y Kandinsky, bajo la dirección de Mies van der Rohe, quienes contribuyeron con la construcción de una escuela

nueva que distaba mucho de la enseñanza del arte tradicional.

El surgimiento de esta escuela se dio en una época que presentaba serias complicaciones políticas; a partir de los cambios que se estaban suscitando, es que propone la generación de propuestas racionalistas conjuntamente con el arte y la tecnología, para favorecer el diseño de productos en los que la forma estaba supeditada a la función bajo sus propios principios de creación. En consecuencia, Miguel Calvo Santos menciona lo siguiente:

La maquinaria se puso a trabajar y de la *Bauhaus* de esos años salieron todo tipo de cosas, desde diseños para **barrios enteros a juegos de té**. Lámparas, sillas, mesas, escritorios, juguetes, señalización, murales, vidrieras, alfombras, joyas... En todo el mundo empezaron a conocerse las creaciones de diseño fresco y original de la *Bauhaus*, sin importar ideologías ni fronteras. Del comunismo soviético a los áticos más exclusivos de Manhattan, todos querían un pedazo de ese nuevo arte que se estaba haciendo en una pequeña región de Alemania (Calvo, 2020).

Lo anterior es un breve panorama de los inicios de la escuela y cómo se fue consolidando al pasar el tiempo, hasta lograr un reconocimiento a nivel internacional, mismo que se ha sostenido en los diferentes ámbitos del diseño gracias a su funcionalidad y congruencia, tanto en sus formas como en la contundencia de propuestas conceptuales establecidas bajo ra-

zonamientos prácticos que se adecuan a cualquier época, sin importar tendencias o estilos nuevos.

Un caso significativo dentro del diseño es la producción gráfica desarrollada por el americano Saul Bass (1920–1996), quien es un vivo ejemplo de conceptualización y composiciones concretas mediante elementos geométricos y colores contrastantes, que recurre a la expresividad tipográfica y precisa para enfatizar el mensaje. En la actualidad, es reconocido como uno de los diseñadores gráficos de gran influencia en el siglo XX, a consecuencia del impacto de sus diseños en el entorno comercial y cinematográfico, principalmente. Se formó en las aulas del estudio Artes League en Nueva York y el Colegio de Brooklyn, espacio donde se vinculó con el multifacético húngaro György Kepes (1906–2001), quien contaba con una formación en artes y destacadas habilidades en el diseño arquitectónico, la fotografía y el cine principalmente. Dichas competencias le permitieron a Kepes durante su viaje a Berlín en 1930, asociarse con su compatriota László Moholy-Nagy (1896 – 1946), quien fue profesor de la Bauhaus durante el periodo de 1923 a 1928, y permeó en Bass el estilo bauhausiano y constructivista ruso.

Luego de la estadía en Berlín y un breve lapso en Londres, ambos se trasladaron a Estados Unidos y Kepes, para 1937, se convirtió en uno de los miembros fundadores de la nueva escuela Bauhaus en la ciudad de Chicago, la cual funge como antecedente del actual Institute of Design en la misma ciudad, donde dirigió el departamento de luz y color, que hacer que le fue posible gracias al vasto conocimiento y experiencia que poseía en dichos temas. Asimismo:

Su conocimiento del color y el dibujo lo llevaron a producir novedosos diseños para camuflajes durante la segunda Guerra Mundial. Kepes experimentó con fotogramas que mostraban la forma que toman los objetos, vistos como piezas llenas de luz; aunque estas imágenes están llenas de movimiento, su preocupación era más bien con las formas y los espacios. En su trabajo con fotogramas y con imágenes obtenidas sin el uso de una lente, utilizó papel fotográfico e interpuso objetos entre el papel y la fuente de luz, manipulando

las luces y sombras para obtener imágenes más libres que las logradas con película (Fotográfica, 2017).

Por otra parte, no podemos dejar de mencionar su obra en constante movimiento y las aportaciones que Moholy-Nagy le brindó al mundo moderno, ya que su influencia es patente en la obra de Bass. Un personaje estrechamente relacionado con la modernidad y las nuevas concepciones del arte como del diseño, quien tenía la idea de crear una nueva cultura, con una visión más industrial, que permitiera vincular y aprovechar los procesos de producción mecanizada en conjunto con el arte, con la intención de permear en la vida cotidiana, y que las artes no solo fueran una parte en la vida de los individuos. De igual forma, en el ámbito académico fungió como un pilar importante para la escuela de la Bauhaus por sus propuestas y creaciones desarrolladas dentro y fuera de ella, además de su incursión e instrucción sobre el constructivismo ruso.

El grupo autodenominado como constructivistas rusos (1920 a 1934 aproximadamente) surge como consecuencia de la efervescencia política y movimientos sociales desarrollados en Rusia. Su producción gráfica y artística se empezó a proyectar con particulares estilos y formas de expresión, evidenciando un alto grado de experimentación en concordancia con los antecesores estilos del arte. En definitiva, fue un grupo que marcó un cambio y provocó nuevas concepciones tanto gráficas como plásticas para el mundo moderno. En las diferentes áreas creativas tuvo los siguientes representantes:

En fotografía, diseño editorial, de carteles de propaganda y publicitarios: Varvara Stepanova, Alexandr Rodchenko; en diseño industrial, teatral: Vladimir Tatlin; en arquitectura: los hermanos Vesnin; diseño editorial, industrial: El Lissitzky con su creación de sistema de los *PROUNs* (Akhmadeeva y Patrón, 2018, p. 117).

Inicialmente, la producción estaba correlacionada con las propuestas vanguardistas europeas; sin embargo, de acuerdo con las propias exigencias del contexto, esta se enfocó en proyectar requerimientos y exigencias sociales que el cambio político

demandaba, seguido de una proclama de libertad. Lo anterior da como resultado una producción con un estilo ruso contundente en los diversos campos de la gráfica, el arte y el diseño, revelado mediante el uso de colores vibrantes en sus composiciones, formas geométricas que disponían del espacio sin detenimientos. El peso visual de los elementos era muy fuerte tanto por su forma como por los colores y altos contrastes utilizados, mismos que sobresalen por la recurrencia al espacio blanco, que también fue característico de la producción de la época; rasgos que son evidentes en los carteles diseñados años más tarde por Bass.

Continuando con la trayectoria de Moholy-Nagy y las características de sus propuestas, Juan Ignacio Prieto, académico de la Universidad de la Coruña, señala lo siguiente:

La aproximación de Moholy-Nagy a la vanguardia soviética y más concretamente al *Constructivismo*, se produjo en medio de un progresivo interés de la vanguardia alemana por la soviética, que en ese mismo año, 1922, se puede constatar al celebrarse la *Internacional Constructivista* de Weimar, la *Exposición Rusa* de Berlín y el inicio de la publicación de la revista *Veshch-Gegenstand-Objet*¹ dirigida por El Lissitzky²

1) *Veshch-Gegenstand-Objet* (1922), revista internacional de Arte Moderno, editada por El Lissitzky e Ilya Ehrenberg, la mayor parte de su contenido estaba en ruso, y algunos textos en alemán y francés.

2) Lázar Márkovich Lissitzky (Rusia, 1890–1941), máximo representante del constructivismo ruso, manejó diversas ramas del arte y el diseño, entre las que destacan la fotografía, la arquitectura y la tipografía principalmente. Su propuesta propagandística también favoreció al Ejército Rojo, con el propósito de transformar el arte existente en el antiguo régimen en una propuesta para el pueblo, para la clase obrera, la cual era quien conformaba el régimen comunista. Sobre El Lissitzky, como se conoce más comúnmente, es imperativo expresar su interés por la experimentación, la cual surge a partir del empleo de los recursos que el contexto bélico le ofrecía, transformándolo en las composiciones geométricas y abstractas que precisan las vanguardias Ruso-Soviéticas. De tal manera, logró proyectar su trabajo más allá de las fronteras rusas y participó en proyectos como la Bauhaus en Alemania, y principalmente el renombrado sistema de los *PROUNs*, el cual consistió en una serie de cuadros que mostraban composiciones arquitectónicas donde experimentaba con el espacio y la perspectiva un tanto confusa, porque si algo es cierto es que la producción de las vanguardias Ruso-Soviéticas estuvo basada en la geometría y nunca en las formas orgánicas y suaves de la naturaleza.

e Ilya Ehrenburg³. Paralelamente la obra artística de Moholy-Nagy sufrió a principios de este año 1922 un impulso y un cambio radical (Prieto, 2016, p. 202).

En cuanto a su paso por la Bauhaus, Moholy-Nagy mostró un apasionado interés por la formación y enseñanza, porque era un espacio significativo para difundir parte de su ideología y concepción sobre el diseño, la arquitectura y el arte, mismo que le permitió promover la formación de creativos experimentales que enriquecían la práctica, gracias a la diversidad de formaciones y habilidades que poseían.

“Arte y Técnica, una nueva unidad” que supuso el abandono del Expresionismo, el simbolismo y la espiritualidad, dejando paso a una mayor presencia de la máquina en sus múltiples manifestaciones: abstracción, industrialización, dinamismo, mecanización, nuevos materiales y todo aquello que el progreso mecánico y científico traían asociado. Así, los talleres que Moholy-Nagy dirigía buscaban nuevas composiciones, efectos y una expresión formal próxima a la producción industrial, de la mano del *Constructivismo Dinámico* y una incesante experimentación (Prieto, 2015, p. 204).

De ahí que, años más tarde, las intenciones de Moholy-Nagy se vieron reflejadas en la obra gráfica de Bass, a través de composiciones gráficas de gran impacto, que han logrado traspasar décadas e incluso un cambio de siglo, debido a que él “es un diseñador que nació en una época muy interesante en el campo del diseño, es una época donde las vanguardias introducen una serie de recursos muy importantes en el diseño, en el arte, en la comunicación” (Viñas, 2017). Y continúan funcionando satisfactoriamente, considerando la vivacidad en sus composiciones diseñadas, esencialmente, para los carteles cinematográficos; siendo el cine un medio al que fue invitado por el cineasta Otto Ludwig Preminger (1905 – 1986) para diseñar el cartel de la película *Carmen Jones* en 1954, y posteriormente se dio su incursión en el diseño de los créditos de las películas con *El hombre del brazo de oro* en 1955.

3) Ilyá Ehrenburg (1891 – 1967), escritor, periodista y propagandista de origen soviético.

El hombre del brazo de oro fue una película de corte dramático que significó su carta de presentación en el mundo del cine, consolidándose como uno de los grandes del diseño gráfico en el siglo XX gracias al ingenio materializado en sus composiciones gráficas. Empero, en el caso particular del cartel para la película en cuestión, podemos decir que Bass recurrió a la fotografía como elemento principal para presentar a los protagonistas, entre ellos Frank Sinatra, quien en la historia representa a un intérprete de jazz con adicciones, al lado de Eleanor Parker y Kim Novak. Integrando en



Fig. 1. Cartel de la película *El hombre del brazo de oro* (1955), diseñado por Saul Bass.

blanco y negro la imagen fotográfica de cada uno de ellos, sobre plastas rectangulares de colores sólidos y fríos, mismos que sobresalen del fondo blanco.

Y es con este recurso que recordamos el interés de Moholy-Nagy por la fotografía y la introducción de la misma en la Bauhaus a partir de su llegada, debido a que consideraba que era un recurso poco explotado para la época. Es por eso que lo implementó en los talleres impartidos por él dentro de la escuela y, finalmente, a partir de sus experimentaciones concretó el uso de la fotografía en tres formas diferentes, una como fotograma, la otra sería la fotografía creativa y finalmente la fotoplástica, recursos igualmente empleados por Bass.

En el caso particular del cartel correspondiente a la película *El hombre del brazo de oro*, la composición que podemos observar está conformada por tres fotografías que el diseñador integra en el espacio de manera estratégica, ya que presenta a los protagonistas en diferentes planos de acuerdo al nivel de protagonismo; igualmente, mediante la proporción de cada una de las imágenes también hace alusión a dicho nivel o relevancia, integrándolos sutilmente con las plastas de color y la tipografía para conformar un todo. Según Juan Ignacio Prieto (2015):

Moholy-Nagy define este procedimiento como fotoplástica, diferenciándolo del fotomontaje. Mientras el fotomontaje nace como proceso de composición de una imagen nueva a partir de fragmentos de varias fotografías independientes, la fotoplástica pretende generar una ilusión de realidad basada en los conceptos de simultaneidad, interpenetración y fusión de elementos, dando lugar a una imagen unitaria y coherente tal y como habían mostrado autores soviéticos como Gustav Klutssis o El Lissitzky (p. 206).

Además, es de resaltar la plasta negra central que, con un sentido de continuidad, genera la silueta abstracta del brazo con trazos geométricos irregulares haciendo alusión al protagonista y su condición de drogadicto dentro de la trama, siendo el elemento primordial de la temática y, alrededor del mismo, se encuentra el título del filme con tipografía dibujada en color dorado, generando un

alto contraste gracias al uso de colores vibrantes y al manejo de las formas y el espacio, al igual que Kepes. Asimismo, podemos considerar a Bass como un diseñador con facultades creativas integrales, debido al dominio y control sobre la imagen, las formas y los colores, competencias originadas en una parte por su talento y, por otra, gracias a la formación y bagaje creativo de los grandes maestros que influenciaron su trabajo.

Dichas facultades creativas se aprecian claramente en otra de sus composiciones gráficas de gran impacto, donde colaboró como diseñador de la imagen gráfica para la película *Psicosis* dirigida por Alfred Hitchcock en 1959. Correspondiente al género de terror, está protagonizada por Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam y Janet Leigh. Dentro de la trama aparece la historia principal representada por Janet Leigh, una mujer que pasa por momentos en los que toma malas decisiones de vida, que la llevan a hospedarse en el Hotel Bates, lugar donde se desarrolla la segunda historia, las cuales convergen en la famosa escena de la ducha (escena que dura solo 45 segundos en los que se integran 78 planos de filmación, significando el mayor éxito de Hitchcock en el cine de terror).

Los éxitos de este director de cine se dieron en gran parte por su atrevimiento y experimentación dentro del medio, características que embonan perfectamente con las cualidades de Bass, porque si consideramos la unión de dos mentes brillantes como las de Hitchcock y Bass, la libertad que el primero le brindó al segundo fue clave para lograr el éxito rotundo en las salas de cine en la década de los años sesenta. Lo anterior gracias a la sensibilidad de Bass para identificar plenamente la esencia de la trama tan perturbadora y lograr representarla en la imagen gráfica de manera excepcional.

Nuevamente podemos considerar el trabajo de Kepes:

En la comprensión de la obra de Kepes, se integran dos aspectos fundamentales: la fisiología y la psicología de la visión. La representación visual funciona por medio de un sistema de muestras basadas en una

correspondencia entre los estímulos sensoriales y la estructura visible del mundo físico; por esto la meta última del arte y el diseño es poder armonizar el ojo que es pasivo y la mente que es activa al construir la imagen (Gómez, 2008, p. 67).

En el caso particular del cartel para *Psicosis*, podemos encontrar estos aspectos integrados, el primero de ellos, el color, elemento en el que recurre nuevamente al alto contraste y con el uso de un fondo azul cobalto, recuadros negros sobre los que plasma las imágenes de los protagonistas,

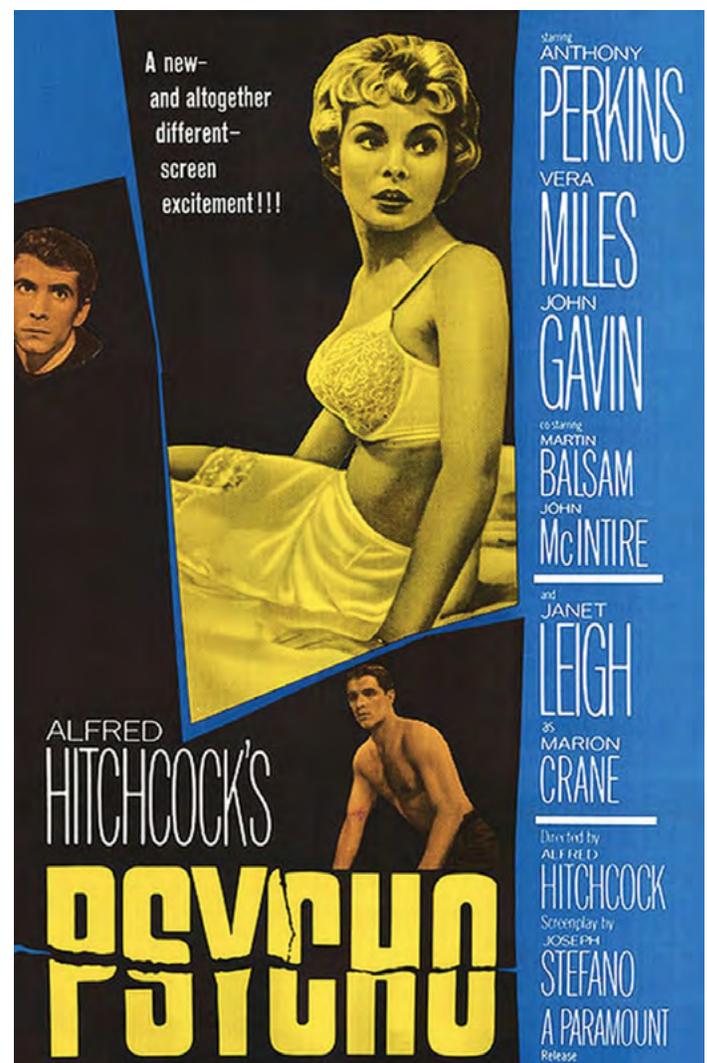


Fig. 2. Cartel de la película *Psicosis* (1959), diseñado por Saul Bass.

nuevamente empleando la fotoplástica al igual que Moholy-Nagy. Es decir, “la fotoplástica o suprafotografía hace referencia a la combinación de dibujo y fotomontaje, siendo capaz de transformar a la fotografía en un elemento artístico de creación óptica y espacial, generando una ilusión de realidad” (Prieto, 2015, p. 205). Tal y como quedó plasmado en el cartel, porque si lo vemos en conjunto, podemos ver una imagen completa, integral e integrada por los diferentes recursos compositivos de los que se valió Bass para construirlo.

Por ejemplo, las imágenes fotográficas están dispuestas sobre sólidas plastas geométricas de color, quedando perfectamente integradas al conjunto, y no hay ningún detalle que la haga ver como *collage* o recorte. Podemos aludir también a los planos en que dispone de los elementos, primero aparece en color amarillo el título y la fotografía de la protagonista en un tamaño considerable, estableciendo el grado de importancia e impacto visual en contraste con el resto de los elementos. La tipografía *sans serif* utilizada con una estructura densa genera un peso visual relevante y equilibra la composición en relación con la fotografía principal, igualmente con alto contraste en amarillo sobre negro, impactando el sentido visual del espectador. Asimismo, la palabra *Psycho* de acuerdo a la plasticidad quebrantada e irregular con la que está resuelta, simula la tensión de la trama y lo psicótico del personaje masculino; con mínimos recursos plásticos integra el argumento de la historia en las formas y disposición de las letras. Después, la información secundaria la resuelve con un estilo tipográfico exquisito y lineal en color blanco, sin perturbar los elementos principales, pero sí mostrando claridad, y luego, integra en un plano mucho menor otros dos de los personajes, ocupando espacios independientes para resolver finalmente la composición.

Esta era sin duda la maravilla de Bass, una capacidad de conceptualización suprema que trasciende épocas y fronteras. Al respecto, Manuel Viñas sostiene lo siguiente:

Bass debe mucho de las fuentes de la *Bauhaus*. Tener en cuenta que lo importante de las vanguardias del siglo XX es la capacidad que han tenido para hacerse permeables en países sin géneros, cualquiera de los carteles que hizo suelen beber de las mismas fuentes de la afro-composición, de la creatividad, del color, de la aplicación de la tipografía, es un gran tipógrafo, no crea una tipografía como tal, una tipografía que luego se normalice y se introduzca en el catálogo de fuentes, pero sí que la maneja muy bien, la maneja como la forma, manejada como la tipografía entendida como lo que editamos y como uno de esos elementos bimedia, texto-imagen. Pero que además se formaliza como un componente iconográfico y le da un argumento totalmente iconográfico (Viñas, 2017).



Fig. 3. Cartel para el *Grand Prix* (1966), diseñado por Saul Bass.

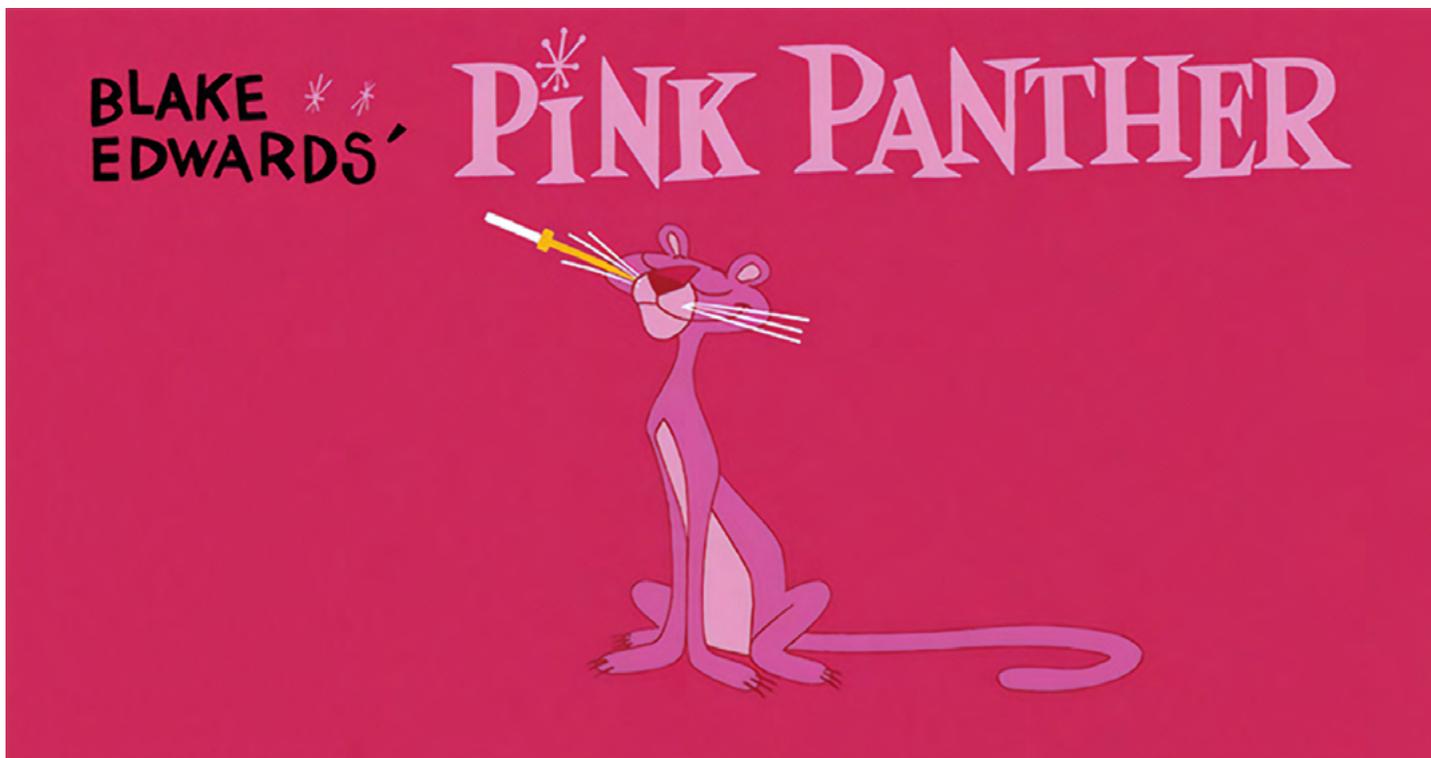


Fig. 4. *La Pantera Rosa* (1966), diseñado por Saul Bass.

La tipografía posee un potencial que pocas veces imaginamos, porque no solo es el hecho de emplearla para comunicar un mensaje literalmente hablando, sino que la riqueza que existe en su propia forma es la que nos brinda la posibilidad de hacer creaciones proyectando diversidad de condiciones. Acción que dentro de las formalidades del diseño se puede llevar a cabo desobedeciendo lineamientos para seguir conservando su funcionalidad y claridad dentro del mensaje que debe transmitir. Al mismo tiempo, la tipografía funge como representante de un concepto, mismo que puede ir implícito dentro de su propia forma o en la manera en que es utilizada dentro de una composición gráfica.

Como muestra de lo anterior, podemos observar el cartel diseñado por Bass para el *Grand Prix* en 1966, donde la intención principal fue hacer referencia a la velocidad y a las carreras de autos, lo cual logró a partir de la disposición de las letras ubicadas en la parte inferior del cartel con un punto de fuga que se pierde en la profundidad sugerida por la perspectiva, representada mediante los ele-

mentos gráficos en plasta unificados por un achurado que aplica a la tipografía y a la ilustración de los dos autos de carreras en color negro que aparecen en el cartel, fortaleciendo el concepto que había que comunicar, más la información formal en un tamaño mucho menor. No obstante, la docilidad que ofrece la tipografía para que el diseñador la pueda manipular y lograr su cometido conceptualmente hablando, es una cualidad para reconocer y sobre todo para aprovechar, ya sea desde el campo del diseño o del arte.

Así pues, la tipografía de la mano de Bass logró potencializar sus valores narrativos dentro del cine, hecho que podemos apreciar en el diseño de los títulos de crédito de películas creados por este gran diseñador. Así, lo podríamos catalogar como el creador de una nueva manera de visualizar el cine, gracias a su dinamismo y creatividad proyectada mediante la introducción de los créditos. Desde el inicio, la presentación de los textos que aparecían en los créditos narraban ya parte de la historia, introduciendo al espectador en la

temática mediante la modulación, el movimiento, la forma, continuidad y disposición del espacio de la pantalla, aunado con la musicalidad dispuesta, hecho que significó un parteaguas dentro de la historia del séptimo arte. Por tanto:

Decir Saul Bass es decir modernidad en el cine, pero decir Saul Bass es también decir presente, yo creo que tiene una influencia muy grande actual, todo el trabajo que hubo en los títulos de crédito como es *La Pantera Rosa*, que fue muy llamativo en su momento por el color, la manera en la que creaba un tono de cómo hacer la película, era claramente la influencia de Saul Bass, de cómo incluso, el dibujo cobra la vida, ya no nada más ante las letras sino que había dibujos, porque había dibujos, en caso de *La Pantera Rosa* dibujos animados que, que formaban esas ideas... eso estaba ya en Saul Bass (Bonaut, 2017).

Así pues, la tipografía es un elemento del diseño gráfico que permite trabajarlo con plena libertad, debido a que provee la facilidad de implementarlo en cualquier composición que se quiera diseñar. Usarlo como ilustración sin necesidad de recurrir a una fotografía como el caso de *La Pantera Rosa* y combinar ilustración y tipografía para lograr un conjunto desbordado de expresividad, como lo hizo Bass. En consecuencia, podemos aseverar que él tenía pleno dominio y control de los elementos del diseño, en conjunto con sus competencias creativas atemporales.

El recurso tipográfico utilizado por Bass, en la pantalla proyecta un magnífico resultado debido a que cada uno de los elementos corresponden al lugar preciso dispuesto por él dentro de la composición gráfica, con la clara intención de favorecer el mensaje mediante la personalidad que implementa en la tipografía, gracias a que ciertamente cada elemento tipográfico posee características plásticas que definen su personalidad. Pueden proyectarse tanto características físicas como psicológicas, que se observan en el cuerpo de la letra y permiten la representación de un concepto determinado.

Un detalle de origen muy significativo en la tipografía es la calidez que esta área del diseño

ofrece. Y cuando hablamos de calidez, nos referimos a que todo lo que nos rodea y podemos interpretar a partir de la lectura, proviene de un origen manual, del trazo manual y de la riqueza que esas líneas ofrecen a quien las traza, permitiendo composiciones tipográficas extraordinarias, ya que son las que le aportan la personalidad a la letra, más allá de la forma de su cuerpo.

En suma, las construcciones gráficas producidas por Saul Bass al día de hoy, proyectan un argumento contundente y a la vez dinámico y divertido, como se puede apreciar en los casos que conforman el presente texto. Resultado de un proceso creativo fundamentado en sus propios principios de diseño, originados por sus grandes mentores György Kepes y László Moholy-Nagy, dando como resultado propuestas revolucionarias en el mundo del cine y principalmente en la época, todo ello observable en las composiciones colmadas de colores vibrantes, generando altos contrastes y formas geométricas impactantes, sosteniendo los principios básicos de la escuela de Weimar mediante construcciones modernas que finalmente trascienden por la pertinencia de los estilos y configuraciones que se adaptan a la vanguardia continuamente.

Referencias

- Akhmadeeva, I. y Patrón, G. (2018). Proyectos editoriales de los vanguardistas ruso-soviéticos como antecedente del género libro-arte: palabra e imagen. De poesía a propaganda, 1910 – 1934. En Capistrán, R. (2018). *Aproximaciones interpretativas multidisciplinares en torno y la cultura*. https://editorial.uaa.mx/docs/aproximaciones_interpretativas_multidisciplinares.pdf.
- Bonaut, J. (2017). Saul Bass: el visionario de los créditos [video]. *YouTube*. Consultado el 20 de enero de 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=RC4Rix6EMlY>.
- Calvo, M. (2020). La Bauhaus. En sólo catorce años de vida, la Bauhaus se convirtió en la mayor escuela de arte del mundo. Consultado el 25 de enero de 2020 <https://historia-arte.com/articulos/la-bauhaus>.
- Fotográfica. (2017). Gyorgy Kepes. Consultado el 04 de febrero de 2020 <http://fotografica.mx/fotografos/gyorgy-kepes/>.
- Gómez, A. (2008). Gyorgy Kepes y la relación entre el arte y la tecnología. *Revista KEPES*, 5 (4), 59-71.

Consultado el 4 de enero de 2008 http://vip.ucaldas.edu.co/kepes/downloads/Revista4_5.pdf.

- Prieto, J. (2015). Lázló Moholy-Nagy, de la Fotoplástica a la Arquitectura Total. *Revista QUINTANA*, 14 (2015). 201-213. Consultado el 13 de enero de 2016 <https://docplayer.es/52374725-László-moholy-nagy-de-la-fotoplastica-a-la-arquitectura-total.html>.
- Viñas, M. (2017). Saul Bass: el visionario de los créditos [video]. *YouTube*. Consultado el 20 de enero de 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=RC4Rix6EMiY>.

*Sandra Ileana Cadena Flores

Es doctora en Arte y Cultura, adscrita a la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.



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



Transdisciplinarietà Bauhaniana, un estudio artesanal en México

Carmen Zapata Flores*

“Comenzar significa exploración, selección, desarrollo, una vitalidad potente aún no limitada... Para aquellos de nosotros interesados en nuestro trabajo con la aventura de la búsqueda, volver a los inicios es vernos reflejados en el trabajo de otros, no en el resultado sino en el proceso”.

-Anni Albers

Información y conocimiento son dos tópicos valiosos a la hora de reflexionar sobre el diseño, pues no importa qué tanta información se tenga al respecto de un tema si la intención queda sin ejecutar, inalterada o estática. Por supuesto que el conocimiento depende de la información que se adquiriera sobre algo en específico; sin embargo, dinamizar la información no siempre garantiza el aprendizaje. La acción transformadora del conocimiento exhorta a cuestionar si la innovación pertenece a especialistas o expertos en un área específica. Disciplinas como el diseño, la comunicación visual y el arte no están exentas de lo anterior. Y, si el mundo cambia constantemente y la creatividad es un ingrediente de la innovación, de la información y de la producción del conocimiento, es preciso

preguntar, ¿por qué la creatividad no es una parte real en el proceso de construcción del conocimiento? Adentrarse en el mundo de la creatividad invita a reflexionar sobre la imaginación y sobre lo objetivo, pero también sobre lo subjetivo, sobre las capacidades y las discapacidades en torno a una disciplina (la del diseño).

Para ello será preciso realizar una breve historiografía de la construcción de los modelos del conocimiento, que anteceden al curso básico de la Bauhaus: el *Vorkurs*. Para entender que la especialización gestada en esta escuela se miraba lejana de la hiper-especialización, siendo esta última la reducción del conocimiento actual. Al respecto, Alfonso Monturi (2006) afirma “la hiper especialización disciplinaria refleja una reduccionista y anatomista manera de pensar y concebir el mundo”.

Es por ello que enriquecer la información y el conocimiento con muchas otras y variadas disciplinas es el camino a seguir tanto en las ciencias como en las humanidades. Esta investigación reposa sus reflexiones en la visión experiencial de Anni Albers, la cual puso en práctica durante su aprendizaje no solo en la Bauhaus sino a lo largo de toda su vida académica y social. Anni sostenía que “el valor es un factor importante en cualquier esfuerzo creativo. Puede ser más activo cuando el conocimiento en una etapa demasiado temprana no limita la

visión” (Albers Foundation, 2019). Si se entiende el valor como el componente de atreverse a hacer las cosas, para ella experimentar a la hora de enseñar el textil: bordado y tapiz, le aseguraba que el modo de pensamiento de sus alumnos se diversificara.

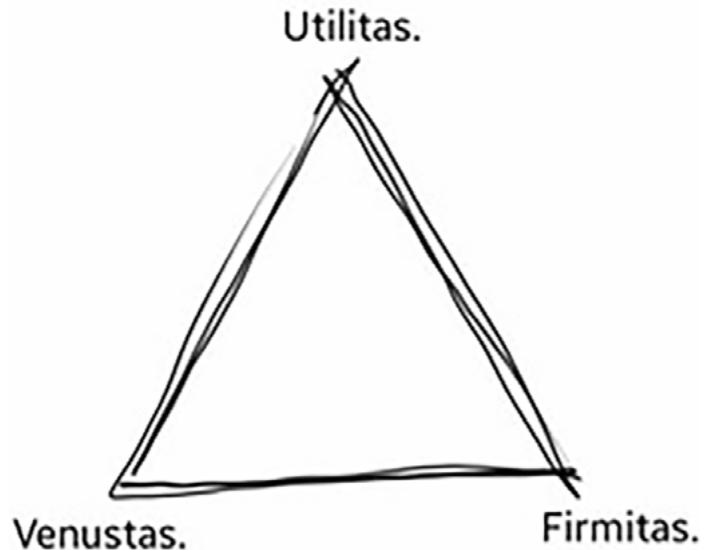
Mas la libertad de conocer a través de la experiencia no significaba ser permisiva, se trataba más bien de estar atenta a cualquier forma de transformación del aprendizaje, para enriquecer el conocimiento con unas cuantas reglas bien fundamentadas. Por ello, este estudio coloca sobre la mesa la manera en la que Anni enseñó y construyó tapices a través de la comprensión del arte precolombino mexicano, el cual la llevó a crear piezas por medio de la experiencia, la transdisciplinarietà y la creatividad.

Modelos de conocimiento a través de la experiencia que recaen en el *Vorkurs*

Uno de los objetivos principales de Bauhaus fue reafirmar el conocimiento a través de la experimentación, aunque este esfuerzo ya se venía practicando en otras doctrinas. En el contexto entreguerras nace el pensamiento primordial de la Staatliches Bauhaus, y es importante decir que es la estructura de su curso básico la que encamina la actividad constructiva, para realizar productos experimentales y pensados para todas las personas.

Pero, ¿de dónde proviene el conocimiento especulativo?¹, ¿dónde se construye? La función cognoscitiva intelectual se ha explicado a través de las diversas teorías desde que el hombre se considera pensante y, aunque el conocimiento especulativo a veces se compara con el conocimiento práctico, la práctica no solo se remonta al hecho de construir sino a pensar las cosas. Porque “las ideas de las cosas, no siempre se realizan en las cosas” (F. Rossi, 1949).

Vitruvio Poli3n, en su tratado de Arquitectura en el siglo I, menciona que para que algo est3



Teoría de Vitruvio Poli3n. Retomado del tratado 1.

bien construido debe descansar en estos tres conceptos: *firmitas*, *venustas* y *utilitas*.

Como se puede apreciar, estos tres conceptos construyen un triángulo, donde el primero, *firmitas*, se refiere (recordando que este es un tratado de arquitectura) a lo firme, a la fuerza, a la pertinencia en este caso de los materiales con los que se construye algo, “la permanencia de lo construido” dice Vitruvio. Si se traslada este concepto al diseño, entonces se asume como lo tecnológico: la tecnología, lo que materializa un diseño: la materia.

El segundo concepto es *venustas*, y es con el que se ha confundido a la estética, entendiendo la estética como la disciplina filos3fica que estudia las condiciones de lo bello en el arte y en la naturaleza. En realidad, la estética es una idea que no se aplicaba a lo construido o a lo diseñado. Como encontramos en la RAE, lo estético debe considerarse como “el modo particular de entender el arte o la belleza” (2019). *Venustas* proviene de Venus, diosa griega de la pasi3n y la emoci3n, es entonces ese ingrediente que debe tener todo lo que se construye y que se aprecia con sensibilidad, que mueve algo de la pasi3n humana, es un concepto expresivo, emocional.

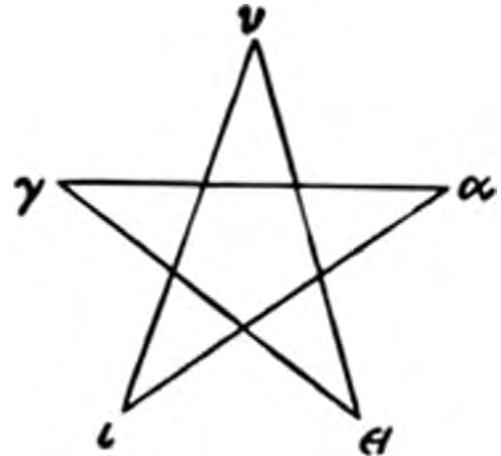
1) La especulaci3n (del lat3n *speculari*, observar) forma filos3fica de pensar para ganar conocimiento yendo m3s all3 de la experiencia o pr3ctica tradicional.

Por último, en la parte superior del triángulo se encuentra el término quizá más importante para lo construido: *utilitas*, que como su nombre en latín lo indica se refiere a la utilidad de lo construido; es por ello que Vitruvio refiere a que no solo debía construirse con los materiales más duraderos o solamente exaltando la belleza de las formas, también la utilidad es de gran importancia.

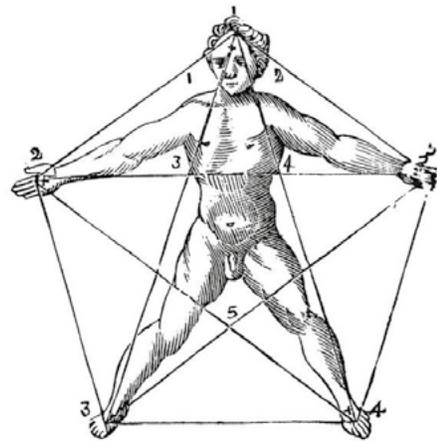
Vitruvio, entonces, pensó: ¿para qué en verdad servían las construcciones?, ¿qué función tenían? La utilidad es la punta de esta pirámide: el equilibrio entre todo. El conocimiento también se construye de esta manera, reflexionando sobre su propia fortaleza, sobre lo sublime y lo funcional. Pitágoras ya antes había reflexionado sobre esto, enfocándose en el ser, y realizó un pentagrama con respecto a los aspectos naturales e incluso metafísicos que conectan al ser humano con su capacidad creadora, lo que le dio como resultado la divina proporción.

No solo se trataba de una partición geométrica inconmensurable, sino que para el año 475 a.C. Pitágoras propuso la construcción simbólica de lo que engloba a un individuo, en unión y síntesis². Muchos estudiosos han aludido a su aplicación, desde Luca Paccioli para la divina proporción, pasando por el tetragramatón de Giordano Bruno y, por qué no, por el famoso hombre de Vitruvio de Leonardo Da Vinci.

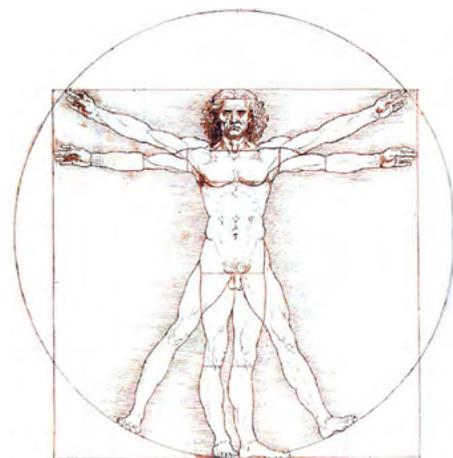
Volviendo a la materia sensible que construye este ser, y que ha sido continuamente diagramada en tres esquemas o modelos del conocimiento, se observan las figuras del triángulo, estrella y pentágono y a cada punta o parte se le conecta con una cualidad. El profundo concepto del universo de Giordano Bruno lo lleva a reflexionar sobre el ser, la materia y el espacio temporal de creación, en *Del universo infinito* y *los mundos* menciona cómo el ser humano es el único capaz de crear vínculos con el mundo a



Pentagrama pitagórico.



Tetragramatón de Giordano Bruno.



Hombre de Vitruvio de Leonardo Da Vinci.

2) En el esquema Pitagórico, el ángulo superior representa la cabeza y, con ella, la conciencia espiritual del Ser. En los cuatro ángulos restantes se aplican cualidades humanas relacionadas con los cuatro elementos: Aire = Mente; Agua = Emociones; Tierra = Cuerpo; Fuego = la Voluntad. (Guadalajara, 2019).

través del oído, la visión y la imaginación. Luego menciona “la imaginación constituye la puerta de acceso a todos los afectos que pueden conmover a un ser viviente” (Bruno, 2007), siendo el acto de imaginar el de conectarse con el mundo. A propósito, es Leonardo quien agrega, además del cuadrado como un elemento contenedor y estable, el círculo como un elemento totalitario.

Es decir, además de reflexionar con lo que se da al interior (intelecto) del ser humano, estos modelos convocan a preguntar sobre lo que hay afuera, sobre lo que potencializa el conocimiento y lo transforma: el mundo exterior.

En el *Hombre de Vitruvio*, además de la partición armónica que ya había fundamentado matemáticamente Pitágoras, Da Vinci reproduce las condiciones perfectas del cuerpo y su relación simétrica en conjunto con el universo, es decir, como una cuestión simbólica representativa integral. Además de los dos anteriores, se ostentan los conceptos de espacio, tiempo, de todas las formas de energía, el cosmos, el mundo y la naturaleza. En ese sentido, la cosmogonía y cosmología llevan a determinar que Leonardo también describe un universo observable. Es decir, todas y cada una de las cosas que se encuentran en el mundo y la materia que representó mediante el círculo, las cuales son las cosas exteriores: tierra, ríos, flores, agua, aire, etcétera. Y la manera en la que todas estas cosas se encuentran en el espacio, como un sistema cerrado, estable, como dos fuerzas dominantes: la gravedad y la relatividad, haciendo presente el espacio contenido por medio del cuadrado. A partir de estos esquemas, ambas figuras serán fundamentales para explicar la conexión del individuo con el exterior.

Más tarde, Robert Fludd en su esquema *Anima mundi*, muestra el concepto que antes ya había concretado Platón acerca de un universo cambiante en donde todo está interconectado. Fludd explica en una veintena de niveles la conexión exterior del hombre con el mundo, alejándose de los conceptos filosóficos de “el alma del mundo”, y relacionándolos con la esencia y alma de la

tierra. En las interconexiones de las veinte circunferencias, la tierra es un ente que emana energía, con inteligencia propia, concepto que más tarde James Lovelock³ propone como *Gaia*, enfocando los preceptos de este mundo pensante como un súper organismo donde el ser humano es parte de un todo.

En el *Anima mundi* de Fludd llama la atención el título: *Integra natura, Speculum Artisque Imago*, que se traduciría como: el instrumento de la imagen integral. En este hermoso grabado se observan los planetas, las materias, todos los elementos, vegetales, animales e incluso las artes, las ciencias y algunas representaciones divinas que rodean en el centro a una mujer (los tres modelos anteriores, representaban un hombre).

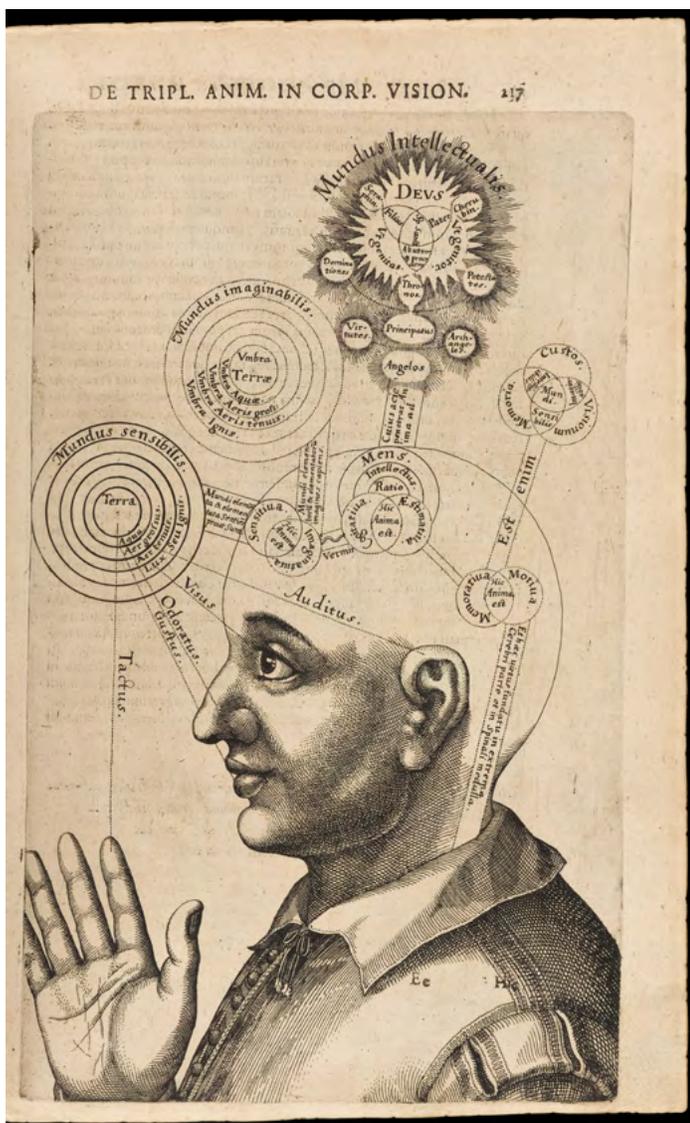
Se podría extender la explicación de este modelo de conocimiento concéntrico ya que enriquece la experiencia del aprendizaje hacia afuera, y no solo hacia lo intelectual.



Robert Fludd. Biblioteca Wellcome, Londres, Creative Commons Attribution license CC BY 4.0

3) Científico, meteorólogo, escritor y ambientalista inglés, que propone que la tierra es un sistema autorregulado, el concepto de Gaia, el cual manifiesta a través de su reflexión con la diosa griega, lo ha llevado a escribir e investigar sobre ecología y energía nuclear.

Fludd enriquece esta explicación con otro diagrama conocido como: la triple visión del espíritu sobre el cuerpo. Este grabado contiene también círculos concéntricos, referidos en tres esferas totalitarias donde cabe el mundo sensible, el mundo imaginable y el mundo intelectual, entre otros muchos fenómenos que se dan en la construcción del conocimiento, clave de la conexión con el mundo en términos internos porque es la explicación representativa de cómo se construyen las cosas que podemos reflexionar. Esto es a través de los sentidos, de la imaginación, el intelecto y la memoria, colocando a la creatividad como



Los tres niveles de la existencia del hombre, 1617, Robert Fludd, en: <https://imasg.wordpress.com/2011/11/05/1617>

la construcción a través de la experiencia y de la observación de los pequeños fenómenos que se encuentran alrededor, para luego esta información ser transformada en conocimiento y acción.

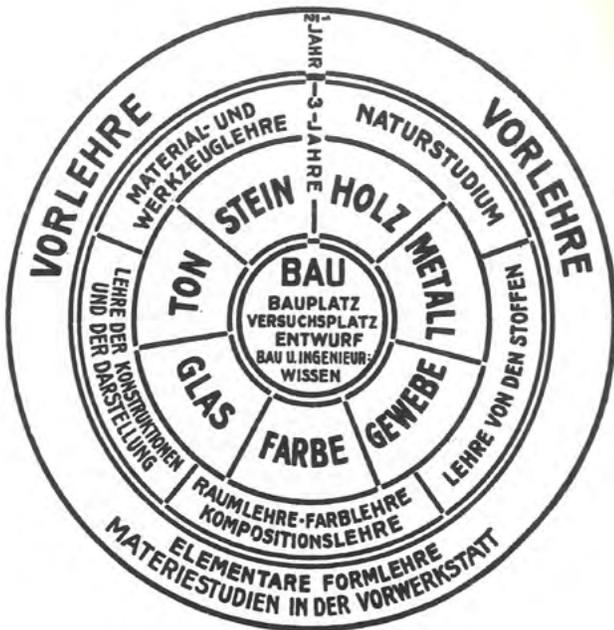
El curso básico de la Bauhaus es el que se implementa en la práctica de la construcción (el diseño, la arquitectura, el objeto, la letra, etcétera) mediante el *Vorkurs*, un curso preliminar para poder estudiar dentro de la escuela, pero en realidad más bien un instrumento que situaba al individuo en la apreciación, conocimiento y habilidad de su propio entorno. Y lo hacía por medio de materiales y técnicas que, además, conjuntaban con los saberes acumulados en la experiencia propia. “El objetivo de la enseñanza de la Bauhaus era lograr en el alumno un modo lúcido de estar en el mundo, una conciencia cultural y una libre capacidad de experiencia” (Blocona, 2014).

Este preaprendizaje (*Vorlehre*) se amplió a dos semestres, pues la búsqueda de la creatividad por medio de la percepción y la experimentación daba mejores resultados pedagógicos dentro de los talleres. Allí, maestros y alumnos convivían, compartían y acrecentaban su conocimiento con cada experiencia.

Johannes Itten, en el reglamento de 1921, manifestó que era indispensable tomar el curso con la finalidad de que los alumnos conocieran el medio de expresión, “enseñarles a desarrollar la fuerza creadora que existe en el interior de cada uno de ellos sin obligarles a seguir las reglas de un determinado movimiento o estilo” (Blocona, 2014, p. 86).

Nuevamente se aprecia el círculo como esquema concéntrico del conocimiento, en donde por medio de la búsqueda de materiales y conceptos claves sobre la forma, los alumnos no solo podían sino que debían experimentar. Luego de este curso estaban listos para desarrollar las habilidades en donde se sintieran más cómodos, encaminándose a una actividad especializada pero enriquecida por todos los conceptos, técnicas y experiencias anteriores.

Todo esto, aunque sonaba sencillo, no lo era, ya que la mayoría provenía de una educación institucional y había que borrar primero la forma en la



Vorlehre, curso de iniciación para la Bauhaus, en Weimar. 1920

que habían aprendido. El curso se centraba primero en desaprender.

Itten buscaba que el alumno llegara a su propio interior y el *Vorkurs* era la herramienta para conocerse a sí mismo por medio de su entorno.

Itten creía que era adecuado que sus pupilos realizaran ejercicios con los materiales, que podían resolverse mediante: la imaginación y la experimentación, donde ganaban soltura y experiencia para más tarde solucionar otro tipo de prácticas donde sería necesario poder utilizar sus conocimientos sobre construcciones y su inteligencia (Blocon, 2014, p. 87).

En consecuencia, tiene sentido que el curso básico esté conectado con los modelos antes explicados, ya que van desde el centro de ellos mismos hacia el ser humano. Pero además, este recorrido explica la extensa relación disciplinaria y transdisciplinaria del diseño y la comunicación visual. Si en la actualidad se llevara a cabo el curso preliminar, seguramente se despertaría en los alumnos de las nuevas generaciones de diseño no solo su interés

por los materiales, sino la capacidad de conocer su entorno y de alimentar su creatividad y espíritu.

La relación que aborda esta investigación sobre las figuras geométricas y el conocimiento no es algo propio de la cultura occidental, otras culturas han desarrollado esquemas parecidos: el eneagrama, trigrama, los mandalas y la propia pirámide masónica, son una pequeña parte de lo que se ha estructurado sobre el saber y conocer del ser humano. Estos esquemas tienen algo en común y es centrar al individuo no como el elemento más importante, sino como el que recibe todo el conocimiento del exterior; tornar esta experiencia hacia lo humano siempre dará mejores resultados, siendo el contexto vivo el mejor maestro.

El arte, la artesanía y el diseño universal de Anni Albers

Este conocer o conocerse a través de la forma y el material dotaba a cada integrante Bauhaus de una identidad específica, pero que en el fondo formaba parte de algo mucho más complejo y subjetivo: la identidad colectiva de los alumnos de la Bauhaus. Y es que, a través de la aprobación del curso, los alumnos podían elegir el material en el que eran mucho más capaces, además podían



Anni Albers en Berlín, 1926.

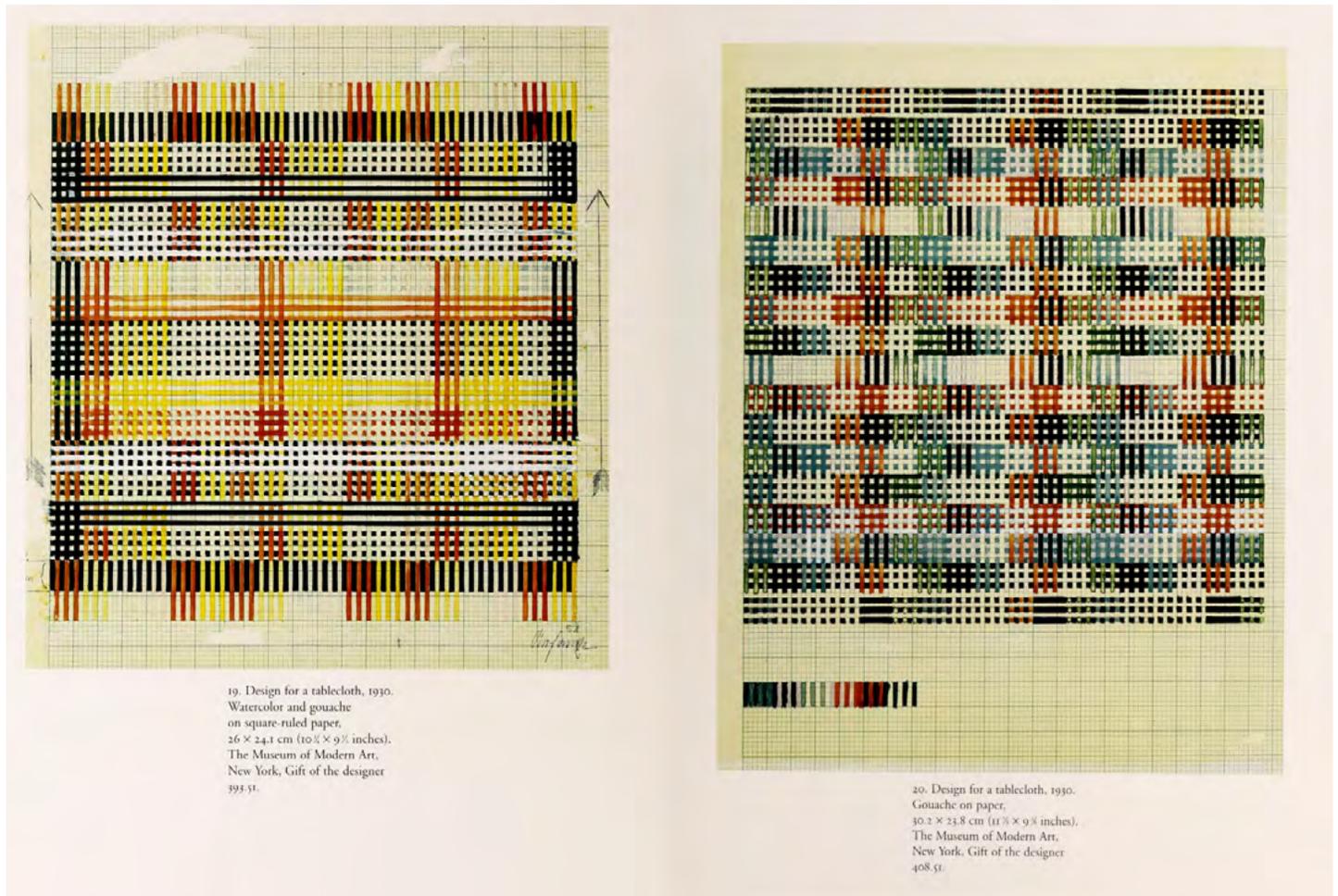
elegir a los maestros con quienes conformarían un taller y un trabajo conjunto. La especialización se complementaba con las demás actividades que se realizaban durante los casi cuatro años de estancia en la escuela, festivales, charlas, lecturas, actividades recreativas, exposiciones que colocaban al estudiante en un contexto de construcción y producción siempre.

De esta maestría o especialidad es recuperado el concepto de artesano, el cual no competía con el artista, se recuerda que tanto los profesores como los alumnos se miraban como productores, sin el significado de estatus que hasta ese momento había conseguido el arte. Los artesanos Bauhaus, quienes eran los constructores de las piezas desde cero, bebían el conocimiento temprano en el manejo del material, de esta forma, la escultura, la madera, los metales, el vidrio y los textiles eran verdaderas

áreas de conocimiento, donde el estudiante compartía con el maestro la imaginación y la creación.

Cabe señalar que en este contexto, entre los años 1923 y 1930, el papel de la mujer era poco común en los trabajos un tanto pesados de la construcción objetual, por ello Anni Albers no fue aceptada en el taller de vidrio en el cual estaba interesada. Por lo que tuvo que seguir su vocación en el tejido o textil, el cual ya conocía por sus estudios tempranos.

“Annelise Fleischmann nació el 12 de junio de 1899” (Fox, 2019) y es considerada una de las más famosas diseñadoras textiles de la época, retoma su apellido del de su esposo Josef quien también era parte de la academia. “Albers fue una de las figuras centrales del tejido en el taller en la Bauhaus, tuvo un enorme efecto mundial en el diseño de materiales de jardín, joyería y en la creación de tejidos singulares y adornos de pared” (Fox, 2009);



Diseños planeados para tapiz, Gouche sobre papel, Fuente: Guggenmeim Museum.

sin duda los tapices que recreó en esta escuela y más tarde en la Universidad Black Mountain en Carolina del Norte, donde ella y su esposo enseñaron, ya exiliados en los Estados Unidos, son una muestra de vanguardia artesanal. El análisis de la forma que realizó Anni provenía de los estudios que había iniciado su esposo Josef en su *Homenaje al cuadrado*, quien reflexiona sobre composición, ritmo y el arte abstracto, conceptos que sin duda están presentes en el trabajo de su esposa.

Más tarde, surge *Interacción del color*, de los escritos reflexivos que, aunque se editan a nombre de Josef, tuvieron siempre una participación importante de Annelise, en muchos sentidos.

De estas reflexiones surge el término de variación, “en el trabajo de los Albers significa la remodelación más completa de un todo o de una parte de un esquema dado, resultado de un estudio analítico profundo. Su finalidad es una nueva representación” (Torral, 2016), esto en referencia al color, pero al igual que los modelos de conocimiento, en donde el ser es parte de un todo y cada parte de este lo modifica, el concepto de variación tiene que ver igualmente con que las partes del todo en una obra son estudiadas y determinadas por este movimiento.

La variación es algo que adopta y enriquece los tejidos de Anni, donde las formas van transformándose o acomodándose de acuerdo con una retícula restrictiva que se establece en la propia creación. Es decir, los módulos o pequeñas partes se realizan a través de la experiencia: estudiando el material, el tejido en sí, el color o los colores, la abstracción y las formas interrelacionadas.

Esto obviamente forma patrones en el tejido, de hecho son los patrones los que ejecutan el concepto de variación aplicada, aunque no todos, pues se acomodan de forma muy estratégica, convertidos finalmente en un juego, piezas que se acomodan conforme va realizándose el tapiz.

Pero, aunque esto suene sencillo, representar la forma en lo pictórico es oportuno, pues hay múltiples oportunidades de variar, pero no es así en el tapiz, donde el material y el instrumento restringen desde el inicio, volviéndose una tarea compleja.



Estudio de los paneles del arca del Templo Emanu-El, *collage* de papel de colores, aluminio, muestras textiles y notas de papel, Fuente: Guggenmeim Museum.

Por esta cuestión, Anni debía realizar múltiples experimentaciones antes de poder hacer el textil.

Sus primeros tapices se basaron en esto, y se percibe mucho más la organización o la intención del método de variación en ellos; pero lo interesante sucede cuando la apropiación del sistema fluye y esto solo le fue posible con el ejercicio del mismo, con la práctica y la enseñanza de este sistema, lo cual la llevó a realizar variaciones dentro del método hasta hacerlo suyo. Lo anterior fue posible gracias a que Anni Albers tuvo un gran encuentro en la Bauhaus con otros artesanos y artistas, con quienes sin duda compartió la estrategia de la observación, por medio de la fotografía, la plástica, los medios expresivos como la danza, la interpretación, etcétera.

Para 1920 ya se encontraba Paul Klee en la institución aplicando el concepto de composición, desde la perspectiva musical que implementaban en todas las artes y técnicas; y Anni estuvo fuertemente influenciada por ello. Por otro lado, la Bauhaus fue una escuela creada por hombres, debido a esto las mujeres no fueron aceptadas en talleres que se consideraban para el género masculino, aunque la experimentación formaba parte del curso básico, no se les permitió desarrollarse en las áreas que tal vez obedecían a su verdadera vocación.

Aunque se ha comprobado que el bordado, el tejido y el textil son parte de la naturaleza simbólica del ser humano, es un conocimiento que se ha inculcado mayormente a las mujeres por generaciones, “parece indudable que si se habla en masculino se legitima al arte popular y si se habla en femenino, trátase de lo que se trate, se le devalúa automáticamente” (Batra, 2015).

Para muchas mujeres de la Bauhaus fue realmente difícil obtener un lugar reconocido, fuera de algunas como Gunta Stolz, quien fue la única mujer en formar parte del primer cuerpo docente, dirigiendo precisamente el taller de textiles, o Marianne Brandt, quien diseñó en el taller de madera y metales su ya famosa tetera, una de las primeras mujeres en ser aceptadas en un taller diferente.

Las jóvenes brillantes se sintieron atraídas por el sueño de convertirse en arquitectas, solo para ser informadas, falsamente, de que el tejido era la única disciplina apropiada para las mujeres... la pérdida de la arquitectura fue la ganancia de los textiles, y esto resultó ser un gran regalo para los textiles del siglo XX y puso a Anni Albers firmemente en las primeras filas de los modernistas célebres (Lutyens, 2019).

La figura de Josef siempre estuvo a su lado pero no a su sombra, cuando se mudan a Estados Unidos, trabajan en la docencia y escriben de vez en cuando sobre la pedagogía que los caracterizó, siendo Anni la primera en exponer en solitario en una galería de Nueva York.

Para entonces, Anni no solo había controlado la variación, sino que consiguió una manera

importante de acercarse a los materiales para poder realizar el boceto de sus creaciones, modelo que le sirvió para transmitir la enseñanza del tejido, pero además para formar un claro método para su producción artística y profesional. En sus llamados “estudios” mezclaba materiales que le ayudaban a ejemplificar los diseños, a prevenir la fuerza, la dureza de sus posibilidades creativas y combinarlas con la composición y la armonía, como en la muestra realizada en 1954 hecha con capas de papel de color, papel foil y textil.

Para 1930 consiguió graduarse de Bauhaus, su proyecto final experimentaba sobre las propiedades de la luz en el tejido, la diversificación de los materiales, su durabilidad y la particularidad de que los textiles absorbían el sonido, cosa que no fue una sorpresa pues trabajó con Klee, quien además de artista era un destacado conocedor del violín.

Nuevamente se presenta en ella el pensamiento de la transdisciplina para resolver productos; su proyecto consistió en diseñar unas cortinas para el salón de actos de la Escuela Federal de la Confederación Sindical Alemana General en Bernau. “Hechas de algodón, chenilla y celofán, que absorbían el sonido y reflejaban la luz” (Fox, 2009, p. 22), volviendo su trabajo mucho más funcional que emotivo. Ya estando en Black Mountain su experimentación tomó un rumbo distinto, tres años después de su graduación y con un cambio total de vida en América.

Después de veinte años, se vio en la necesidad de seguir acrecentando su conocimiento con las nuevas técnicas del momento que implementó en el textil, como el grabado y la serigrafía. Anni fue una artesana que tuvo el privilegio de ligar la teoría con su práctica y la experiencia, “usando el lenguaje perteneciente a las artes plásticas, eliminó las falsas divisiones entre los medios artísticos, avanzó su concepto de universalismo creando un vínculo entre la artesanía antigua y el arte moderno” (Glover, 2012). Fueron la educación que recibió dentro de la Bauhaus y las personas con las que se relacionó las que encaminaron su quehacer hacia la construcción diversificada del conocimiento;

pero además fue en el curso de l'tten donde aprendió a ser responsable no solo de una parte de su producto, sino de todo el proceso y hacer de ello una experiencia personal. De esta forma, el pensamiento constructivo es una reflexión del fenómeno de lo vivido, fue el *Vorkurs* el que demostró que todos los grandes modelos del conocimiento sirven para construir objetos realmente pensados para los demás.

De modo que la transdisciplinariedad no es ver el objeto o construirlo a través de varias disciplinas, sino que son las diversas disciplinas encaminadas y enriquecidas por el proceso de construcción del proyecto, objeto, etcétera las que se evidencian en el mismo. Es una nueva forma de pensar y participar en la investigación del tema en común, de involucrar a todas las partes con las diversas experiencias. Anni sabía esto desde el inicio de su práctica y por ello no dudaba en compartir la experiencia de la creación y la innovación, ya sea con sus compañeros, profesores y más tarde con sus alumnos e incluso los clientes, que usaron sus conocimientos para producir textiles, como la fábrica de textiles Knoll, con la cual trabajó al final de su vida. La innovación que la transdisciplinariedad produce, requiere al menos mostrarse en tres niveles: como individuo, como grupo y como organización o, dicho de otro modo, implica unir los sistemas, la cultura y los procesos en un bien mayor. Esto fue algo que Anni intensificó e identificó en su paso por México.

Transdisciplinariedad Bauhaniana, un estudio artesanal en México

“El método de la transdisciplinariedad se practica *in vivo*: el conocedor no es un espectador mirando el conocimiento en su estado prístino, sino un participante activo, un *ser-en-el-mundo*” (Montuori, 2006, p. 10). Esta es una de las cuestiones que los Albers acrecentaron al llegar a América, y no es que no pudieran realizarlo si se hubieran quedado en su país, pero el contexto vivido los hizo voltear a ver el arte precolombino.

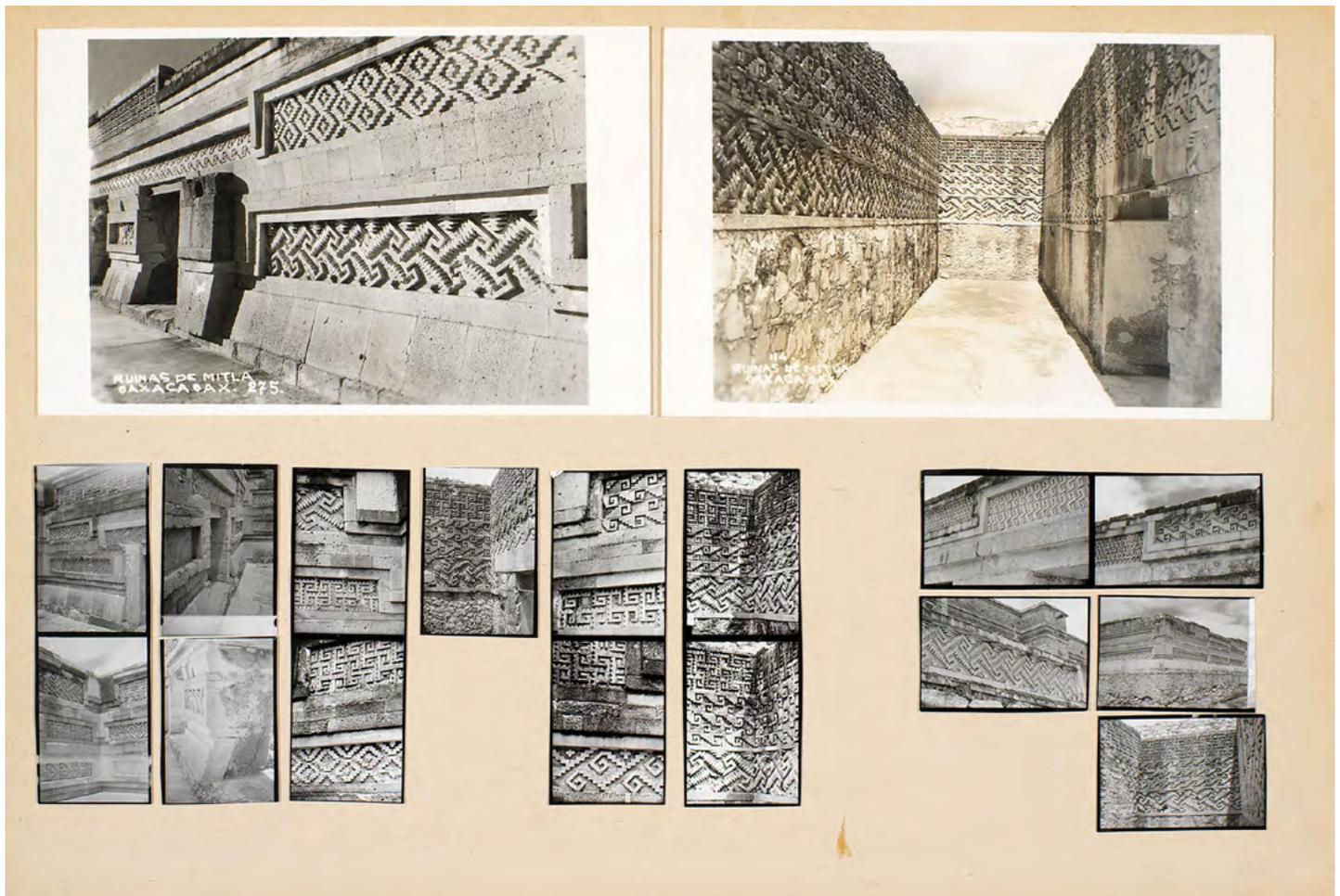
Viajaron a México más de doce veces entre los años treinta y sesenta, se conoce que Josef realizó visitas específicamente a las zonas arqueológicas, conservaba álbumes fotográficos con los que producía foto collage, los cuales enriquecerían no solo su producción abstracta, sino la visión de otras formas de pensar y otras formas de organización.

Lo mismo le sucedió a Anni, dadas sus innovaciones en el tratamiento de las tramas y su búsqueda permanente de motivos y funciones del tejido, en estos años su obra se inspiró en lo precolombino así como en la industria moderna, trascendiendo las nociones de artesanía y labor hacia la construcción del término de diseñadora textil.

En 1935, en su primer viaje a México, visitaron Acapulco, Oaxaca, Monte Albán, Mitla, Teotihuacán y la Ciudad de México. La obra de ambos se enriqueció, además de por el viaje y las personas que conocieron, por la interpretación de la forma y el espacio geométrico; para esos años lo precolombino y mexicano era tendencia, pues se encontraban en proceso de descubrimiento todo tipo de vestigios prehispánicos. Además, ya se habían escrito algunos textos, poemas con identidad mexicana, e incluso los cineastas más reconocidos habían rodado películas gracias al contacto con muralistas de la talla de Diego Rivera.

Lo anterior, se puede constatar en los cuadernos de notas, dibujos y experiencias de la pareja.

En su paso por tierras mexicanas, los Albers no solo visitaban zonas arqueológicas sino que tuvieron contacto con sus comunidades: mayas, zapotecas y con colonias aledañas al municipio de Tenayuca en el Estado de México, buscando referencias visuales. Fue donde Anni tuvo contacto con las técnicas y materiales de estas regiones, de esta forma se convirtió no solo en historiadora, sino en antropóloga, socióloga y arqueóloga de su propia investigación. No se tienen muchos datos, pero seguramente conoció colorantes prehispánicos como el añil y la grana cochinilla, entre otros materiales.



Fotocollage de Josef Albers, en México,
Fuente: Guggenmeim Museum.

Con ello, Annie se convirtió en amante de los colores de México, sus paisajes, sus objetos precolombinos y, por supuesto, su arquitectura.

En 1936, Anni creó un tapiz de seda, lino y lana inspirado y nombrado para las excavaciones en Monte Albán, en Oaxaca. Ella adaptó una técnica tradicional de tejido que agregó capas a los hilos horizontales, la trama, para crear efectos pictóricos. El tejido es una obra sombría en *beige*, negro y gris, con huellas fantasmales que recuerdan formas arquitectónicas de la antigua civilización (MNCRS, 2006).

En uno de sus viajes relata cómo la fascinación de la forma de las vallas de órganos, cactus y nopales la inspiraban en su búsqueda por la

visualidad. La alfarería, las fibras y el visitar excavaciones de monumentos no explorados, fueron privilegios que fortalecieron su inventiva. Además de encontrar nuevas formas de expresión que se conjuntaron con lo que iba encontrando en su paso por algunos países latinoamericanos, pues visitó también Chile y Perú.

El primer estímulo a hacer joyas a partir de accesorios metálicos nos lo dio el tesoro de Monte Albán... de una belleza tan sorprendente en combinaciones insólitas de materiales que nos dimos cuenta de las extrañas limitaciones de los materiales que suele emplear la joyería ... descubrimos la belleza de las arandelas y las horquillas, nos extasiamos ante los tapones de fregadero, el arte de Monte Albán nos había dado la libertad de ver las cosas disociadas de su utilidad, como materiales puros que valía la pena convertir en objetos preciosos (MNCRS, 2006).



Monte Albán 1936, silicón, lino, algodón y lana, 146 X 112 cm (57 3/8 X 44 inches). The Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts, Gift of Mr. and Mrs. Richard G. Leahy BR 81.5. Fuente: Guggenmeim Museum.

Una de sus aportaciones en la joyería proviene de la reutilización y estudio de los materiales adecuados para producir otras piezas, las cuales realizó en 1940 en colaboración con un estudiante de Black Mountain, quien después se convirtió en su adjunto.

La colección que formaron tenía como propósito develar las capacidades del material y sus yuxtaposiciones, buscando una joyería anti lujo que se realizaba con el profundo conocimiento del objeto descontextualizado. La idea central era no atribuirles valor, al menos no como se miraba la joyería en ese momento, un principio de las bases del reciclaje. Por supuesto en este ejercicio también emplearon el concepto de variación de Josef.

“El arte de Monte Albán nos había dado la libertad de ver las cosas separadas de su uso, como materiales puros, dignos de ser convertidos en objetos preciosos” (Albers, 1942). De esta forma, se sostiene que la capacidad que posee el ser humano para transformar la experiencia va de la mano con las vivencias que tiene.

Sin duda, Anni Albers no conocía el concepto de transdisciplinariedad; sin embargo, fue una gran ejecutora de sus preceptos mediante su filosofía y se ha demostrado que esto fue provocado por su pre-aprendizaje del curso básico de Bauhaus, como auto-creadora de su proceso de búsqueda, explorando y desafiando estos mismos procesos hacia el autoconocimiento. Visión que le otorgó la interconexión no solo con el mundo sino con quien le rodeaba, esto la llevó a adaptarse a otro país y a buscar en muchos otros la inspiración.

El tapiz encontrado recientemente en una bodega del hotel Camino Real es una muestra de lo que Anni logró en su vida, pues toda persona tiene una historia y un contexto; tener un encuentro con otras culturas enriquece la auto creación y la auto investigación. “La cultura y la identidad, son procesos creativos, complejos, relacionales y en evolución” (Motuori, 2006, p. 16). Y para muestra un botón: la perfecta geometría en el tapiz coloreado de fieltro de lana y algodón, que Anni Albers



Anni Albers and Alex Reed, Collares, ca. 1940. Piezas de aluminio, coladera, clips, y rondanas. Collection of Donna Schmeier. Fuente: Guggenmeim Museum.



Curaduría del tapiz de Anni Albers para El Camino Real, 2019 Fuente: Milenio

confeccionó aludiendo a las formas geométricas mexicanas, el cual se encontraba perdido hacía treinta años.

Referencias

- Albers, A. (1942). On Jewelry, Talk at Black Mountain College. Consultado el 9 de febrero de 2019 <http://albersfoundation.org/teaching/anni-albers/lectures/>
- Batra, E. (2015). Apuntes sobre feminismo y arte popular [capítulo I]. En Bartra, Eli y Ma. Guadalupe Huacuz Elías (coords.). Mujeres feminismo y arte popular. UAM Xochimilco.
- Blocon Redondo, L. (2014). EL Vorkurs de la Bauhaus, Dirección Johannes Itten 1921- 1923. Pastiche #9. El boomeran. Consultado en http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/03.04_el_vorkurs_de_la_bahaus.pdf
- Fox Weber, N. (2019). Anni Albers to date. The Joseph Albers Foundation.
- Fox Weber, N. y Danilowtz, B. (2009). The Prints of Anni Albers. A Catalogue Raisonné, 1963-1984. RM y Fundación Josef y Anni Albers.
- Giordano, Bruno. (2007). De la magia; de los vínculos en general (1ª ed. edición). Cactus.
- Glover, C. (2012), La filosofía modernista de Anni Albers en hilo y texto. Florida State University Librarie.
- Lutyens, D. (2019). Anni albers and the forgotten women of the Bauhaus. Consultado en: <https://www.architonic.com/es/story/dominic-lutyens-anni-albers-and-the-forgotten-women-of-the-bauhaus/20027706>
- Montuori, A. (2006). Transdisciplinariedad e investigación creativa en la educación transformadora: Investigando el grado de investigación. Universidad Ricardo Palma.
- Robert, Fludd. En John Michael Greer. (s. f.). Art and Practice of Geomancy: Divination, Magic, and Earth Wisdom of the Renaissance. Weiserbooks.
- Rossi. A. F. (1949) Conocimiento especulativo y conocimiento práctico.
- Toral, A. (2016). El uso del color. Variaciones en los tejidos de Anni Albers. EGA Expresión Gráfica Arquitectónica, 21(27), 262-271. Consultado en <https://doi.org/10.4995/ega.2016.474>
- Vitruvio, P. (s/a.). Los diez libros de arquitectura. [Versión electrónica] Consultado el 01 de Agosto de 2019 de https://www.u-cursos.cl/fau/2015/0/AO104/1/foro/r/1_Vitrubio_Los_diez_Libros_de_Architectura.pdf

*Carmen Zapata Flores

Es doctorante en Ciencias Sociales por el Colegio de San Luis, maestra en artes visuales por la Facultad de Artes y Diseño UNAM y licenciada en Diseño y Comunicación Visual por la FES Cuautitlán, UNAM.

Gestora Cultural, ha organizado más de 15 exposiciones, ciclos de conferencias y actividades académicas en el ámbito universitario. Ahora se encuentra profesionalizando su vocación cursando el posgrado en Políticas Culturales y Gestión Cultural en la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, donde realiza investigaciones sobre la revitalización de la lengua madre y la importancia de la imagen a través del diseño y la cultura. Conjugación que la ha llevado a enfocarse en la producción de materiales ludográficos, fortaleciendo lazos con las comunidades: wixaritari, nahua, raramuri, maya y ñu saavi con quien ha desarrollado a través del proyecto intercultural “El juego y sus raíces” tres materiales: “Lotería cultural mixteca”, “Memoria nahua” y “Palaal: libro cartonero”. Ha participado dentro de la Noche de los alebrijes, la Feria México en el Corazón de México y la V Feria de las comunidades indígenas y pueblos originarios de la CDMX. Ganadora del Premio Nacional de Servicio Social 2018, que otorga el Comité Interuniversitario de Servicio Social, actualmente trabaja con el Consejo Supremo Hña Hñu, implementando el proyecto “Hña Hñu: lengua, cocina y arte” que revitaliza el territorio simbólico del Valle de Mezquital, Hidalgo.



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.

Reflexiones finales en torno a Inter y transdisciplina

Los temas de la inter y transdisciplina son tan amplios que alcanzan para escribir infinidad de artículos y hacer tantas combinaciones como pensamientos alrededor de una materia se encuentren. Estos conceptos aluden a un sistema complejo de relaciones que están encaminadas a solucionar problemas con la participación de investigadores de otras ramas de conocimiento para obtener la solución más completa y global. Actualmente, las barreras entre disciplinas se ven dispersas y es necesario que ocurra para ampliar el diálogo y democratizar las decisiones sobre cualquier tema.

Como ya se ha dicho muchas veces, lo más importante por recordar de esta institución es la importante aportación plástica que hizo, sin embargo, también hay aspectos en los cuales no siempre pensamos en primer lugar, como precisamente el carácter inter y transdisciplinario practicado durante esos años cuyos detalles son aún debatidos y se espera que tengan mayor estudio.

Todo comienza con la formación de los que serían profesores, como Johannes Itten, quien fue instruido tanto en artes plásticas como en educación básica y después, creyente del mazdaísmo (cuyas enseñanzas también incluyó en su labor de profesor); o como Walter Gropius, quien comenzó su carrera profesional como arquitecto y posteriormente se dedicó a la docencia. Por su parte, Kandinsky también tuvo una educación poco convencional: entre Derecho, Etnografía y Artes, finalmente para ser incluido como profesor en dicha escuela.

Si hablamos de la Bauhaus, la inter y transdisciplinaria parecen una de las cualidades de la enseñanza; la diversidad de pensamientos que se conjuntaron en ese proyecto dio como resultado un hervidero de ambiciones y nuevas ideas que desembocaron en el comienzo del cambio de paradigma para el diseño, así como para la

producción industrial. Se sabe que dentro del plan de estudios el curso preliminar, Vorkurs, era una manera de asegurar que todos los estudiantes se embarcaran en el conocimiento desde el mismo puerto, es así que los jóvenes terminaban por elegir su área predilecta una vez que demostraban saber todo lo necesario sobre las formas y los materiales.

Sin embargo, presenta las mismas limitaciones que su contexto, por ejemplo, el acceso restringido para mujeres a ciertos talleres, por considerarse más difíciles o por requerir mayor esfuerzo físico; la limitación de los recursos y la futura subordinación a la ideología nazi, aunque esto último es difícil de reprochar dado el entramado en el que la sociedad entera se vio inmersa.

La educación integral que se planeó desde el inicio del proyecto se vio ensanchada a lo largo del tiempo con el entusiasmo de sus profesores y alumnos por incursionar en las nuevas técnicas de las artes. La fotografía que había comenzado a avanzar hacia la experimentación representó una rama novedosa y atractiva para los artistas; de igual forma, la danza tuvo un desarrollo particular por incluir también a los estudiantes que no se consideraban bailarines, así legó una buena parte conceptual y metódica al mundo del baile.

Es imprescindible mencionar el gran aporte que se hizo en la fotografía, la experimentación en ésta se puede decir, responde a la transformación de la propia realidad mediante el lente de la cámara como los fotomontajes o collages en los cuales se pretendía, no sólo yuxtaponer elementos, sino admirar diferentes perspectivas del mundo, así como la creación de otros. Igualmente, la elaboración de carteles filmográficos por parte de Bass connota una necesidad de avance en el nuevo arte; la llegada del color a la pantalla significó una reinención del ejercicio audiovisual y por supuesto los iconos de todo este trabajo no podían quedarse atrás. Aunque aparentemente los posters no tengan relación con el tema de la Bauhaus hay que destacar que muchos de ellos obtienen su inspiración del constructivismo alemán.

Otro asunto interesante tiene que ver con la herencia bauhaniana y la internacionalidad, específicamente se puede hablar del caso de Anni Albers, quien sufrió de la discriminación antes descrita al no ser admitida en el taller de vidrio; sin embargo, los textiles también fueron de su agrado y continuó su vida estudiando y explorando el mundo a través de los tejidos.

Finalmente, como podemos intuir, siempre existió el germen de la transdisciplina, si bien no se había verbalizado como tal, la necesidad de recurrir a textos de diversa índole ha estado allí. Aunque nos dediquemos a una disciplina específica es imprescindible enterarnos de cómo otros se han acercado al fenómeno que nos disponemos estudiar. Si por ejemplo, trabajamos en un ensayo sobre literatura muchas veces es necesario acercarnos a la historiografía, la antropología, la filosofía, etc. El diálogo entre disciplinas siempre ha sido necesario, sin embargo, que ahora sea más notoria la necesidad de éste supone un avance en la metodología de la investigación para todas las ramas.

Anelli Lara Márquez

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

David Fernando Melo Millán
Alma Elisa Delgado Coellar
Mayra América Cerón Mejía
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

Autores de las obras visuales

Alfredo De Jesús Comas Sánchez
Alvaro Sebastian Lozano Araque
Andrea Canuto
Samuel Isaac González Vizcaino
Alexander Peña Valero
Santiago de Jesús Amador Rincón
Diego Andrés Valencia Mozo
Juan Pablo Reyes González

No. 3, Año I

Julio - Octubre, 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 julio de 2021.



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

SIAYD
SEMINARIO
INTERDISCIPLINARIO
DE ARTE Y DISEÑO

