
Presencias de la Bauhaus y L'esprit nouveau

Marcela Sofía Anaya Wittman
Vicente Pérez Carabias
Universidad de Guadalajara

Las ideas de la Revolución de Octubre en Rusia provocaron en todas partes espejismos de renovación de la sociedad. El final de lo “viejo” y la creación de lo “nuevo” finalmente parecían posibles y algunos se sentían llamados a dirigir la construcción de un futuro mejor.

Andreas Haus

El siglo xx –quizá por ser más cercano a nosotros, o porque es la realidad–, se ha constituido en la centuria de las transformaciones fundamentales para lo que denominamos “modernidad”. Son innumerables los cambios que en el arte –área de nuestro interés–, se fueron gestando desde las últimas décadas del siglo xix y la primera mitad del siglo xx, sentándose en ese periodo las bases para el entendimiento de las producciones artísticas actuales.

Reforzamos la idea anterior con respecto a la arquitectura con el siguiente texto de Hitchcock:

No se ha encontrado aún un nombre mejor que el de ‘moderna’ para lo que ha venido a ser la arquitectura característica del siglo xx en todo el mundo occidental, e incluso más allá de sus fronteras, en Japón, la India o África y, a partir de los 60, en los diversos países comunistas. Otros adjetivos como ‘racional’, ‘funcional’, ‘internacional’, u ‘orgánica’ tienen todos la desventaja de ser más vagos o más tendenciosos.¹

1. Henry-Russell Hitchcock. *Arquitectura de los siglos xix y xx*. Versión española de Luis E. Santiago. 5ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998, p. 445.

En este caso nos interesa, de acuerdo con el título del presente trabajo, identificar las posibles influencias en México y Guadalajara de algunos movimientos gestados en Europa durante la primera mitad del siglo xx como consecuencia de la Primera Guerra Mundial. Como eje de nuestras reflexiones partimos de la que, en palabras de Hochman, fuera la institución artística alemana más conocida de nuestro tiempo, la Bauhaus; pero habremos de intersectar esta línea cuando, de acuerdo con el texto se hagan necesarias alusiones a otros planteamientos artísticos o arquitectónicos, por ejemplo, los cánones propuestos por Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret) y Amédée Ozenfant en la revista fundada por ambos, *L'esprit nouveau* (1920-1925), publicación que tuvo gran difusión en nuestro país.²

Así, retomando a la Bauhaus, encontramos que Hochman refiere:

Hay pocas cosas en nuestras vidas que no hayan sido influidas por ella, desde los textos que leemos y los objetos que utilizamos hasta la manera en que vivimos. Los artistas relacionados con la Bauhaus forman un elenco de personalidades activas en el arte y la arquitectura de la modernidad.³

Si partimos de esta referencia y revisamos con detenimiento las imágenes de las 639 páginas del texto editado por Jeannine Fiedler y Peter Feierabend titulado *Bauhaus*, nos percatamos de que, efectivamente, la producción bauhausiana abarca además del arte y la arquitectura, prácticamente todos los objetos empleados en nuestro quehacer cotidiano, relacionados principalmente con el diseño industrial y gráfico.

De esta manera, incluimos a la Bauhaus como una más de las aportaciones alemanas a la humanidad, además de los extraordinarios hombres cuyas aportaciones en diversas áreas, principalmente la filosófica, han dirigido el rumbo de la humanidad en determinados momentos, Karl Marx, Friedrich Engels,

2. Enrique X. de Anda Alanís. *La arquitectura de la revolución mexicana. Corrientes y estilos de la década de los años veintes*. México: UNAM, 1990, p. 83.

3. Elaine S. Hochman. *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*. Trad. de Ramón Ibero. Barcelona: Paidós, 2002, p. 19.

Friedrich Hegel, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche, por citar sólo a los más reconocidos; sin embargo, un personaje aberrante y oscuro con el que se liga indudablemente al pueblo alemán, casi logra anular estas aportaciones, Adolf Hitler, quien sumará a su obsesiva xenofobia, el desprecio hacia las expresiones artísticas de vanguardia denominándolas “arte degenerado”.

Andreas Haus refiere que años antes de la Primera Guerra Mundial ya se generaba un proyecto de unificación de arte y vida, mismo que al concluir la lucha armada resurge como una esperanza de renovación y señala:

Y a partir de esa idea surgieron proyectos muy diversos destinados a la reforma de la producción y de la enseñanza artística. En especial, cada vez se consideraba más superada la separación académica entre bellas artes y artes aplicadas, lo cual permitía madurar planes para eliminar las escuelas de bellas artes o vincularlas a las escuelas de artes y oficios.⁴

El 20 de marzo de 1919, Walter Gropius le dio nombre a la nueva escuela que unía los centros de formación de bellas artes con los de las artes aplicadas: Staatliches Bauhaus in Weimar, con la idea conductora y romántica de lograr:

la unidad y la armonía en el trabajo dedicado exclusivamente al arte y a la creencia en una obra conjunta... Los jóvenes alemanes intelectuales de la generación de la Gran Guerra estaban mayoritariamente influidos por Nietzsche: eran críticos con la cultura y con tendencia a un individualismo heroico.⁵

La Bauhaus se formó con Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Johannes Itten, Oskar Schlemmer, Paul Klee, Josef Albers, László Moholy-Nagy y Marcel Breuer. Al escuchar algunos de estos nombres, no podemos evitar el pensar en el movimiento artístico alemán de la preguerra, el expresionismo.

4. Andreas Haus. “La Bauhaus y su marco histórico”. Fiedler Jeannine y Peter Feierabend (eds.). *Bauhaus*. p. 14.

5. *Ibidem*, p. 19.

Gropius, miembro fundador y director de la Bauhaus, cambió la orientación del esquema de enseñanza en 1923 con el lema “arte y técnica: una nueva unidad” con el que dará énfasis al aspecto técnico sobre el artesanal.

En ese medio, la misma Elaine Hochman destaca la disparidad de la producción artística de personajes de la misma generación:

Ya en el siglo XIX muchas personas habían llegado a la conclusión de que el arte tradicional no satisfacía las demandas de una sociedad sometida a una creciente industrialización. Pero estos sentimientos estaban generalmente desorganizados, eran un mero rumor de descontento. Sólo con el cambio de siglo este impulso, reforzado por los rápidos avances registrados en la ciencia y la tecnología, cristalizó en una visión nueva y radical del arte, visible en las obras de artistas tan dispares como Frank Lloyd Wright, Stravinsky, Picasso y Adolf Loos, por citar sólo unos pocos.⁶

Esta situación se daría en todos lados, y la producción artística y arquitectónica se diversificaría. Por ejemplo, en nuestro país, un aspecto que repercutió en Guadalajara, fue la admiración de Porfirio Díaz por la cultura europea, en particular la francesa, durante la última década del siglo XIX y la primera del XX, lo cual motivó un estilo arquitectónico ecléctico, en el que los decorados son una mezcla de Neoclásico, Colonial, *Art Nouveau* y en algunas ocasiones hasta elementos arabescos.

Al concluir el periodo armado de la Revolución Mexicana, se buscaría crear un estilo que respondiera a la nueva imagen del México posrevolucionario, una arquitectura propia que transmitiera el nacionalismo que todos sienten correr por sus venas. Así, surgieron distintos estilos: el neocolonial, el de la revolución y gradualmente se van infiltrando de nueva cuenta las más recientes tendencias extranjeras.

6. Hochman, *op. cit.*, p 19.

Las presencias extranjeras

Dos elementos son fundamentales para entender el cambio radical que sufre nuestra arquitectura (eclectica) tanto nacional como tapatia: la conferencia de Adolf Loos titulada "Ornament und Verbrechen" (Ornamento y delito) de 1908 y publicada en *Cahiers D'Aujourd'Hui* en 1913, en la que expresa que la ausencia de decoracion es signo de fuerza intelectual de las civilizaciones mas avanzadas; y la propuesta de Le Corbusier, entre 1914 y 1915, sobre el modelo constructivo denominado *Casa Dom-ino*, cuyo sistema estructural se basa en los *pilotis*,⁷ tal como podemos observar en la maqueta del segundo proyecto para la *Casa Citrohan* 1922, en la que la vivienda se eleva sobre pilotes dejando el espacio de la planta baja totalmente despejado.

En Guadalajara, por ejemplo, la fisonomia urbana antes perfectamente definida o reconocible —como en los barrios cercanos al centro de la ciudad—, se vera impactada, pues comenzaran a convivir las viviendas decoradas con cantera y molduras de argamasa con las nuevas tendencias formales y funcionales que evidencian el uso del acero y del concreto, y el predominio del ventanal sobre el muro.

La imagen ya no sera de unidad, sino de diversidad, lo que no debe resultarnos extraño, pues lo mismo sucede en el aspecto artistico. Los movimientos vanguardistas presionaran a las galerias para dejen de ser solo un espacio mas para las exposiciones de corte academista, y que alberguen en sus muros a las propuestas de ruptura.

Como hemos sealado, la revolucion en Mexico dio pauta a cambios en los estilos o corrientes artisticas y arquitectonicas. La identificacion de la Escuela Mexicana de Pintura, el Muralismo, y la arquitectura mexicana, son nuestra respuesta, mientras que en Alemania:

7. Fil Hearn. *Ideas que han configurado edificios*. Trad. de Alfonso Alarcón Sánchez y Carlos Alarcón Allen. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, pp. 243-245.

El esquema del desarrollo arquitectónico alemán durante las primeras décadas de este siglo fue bastante diferente del francés y del americano. Ninguna academia, ni local ni extranjera, ni la influencia de la Ecole des Beaux Arts de París se oponían a ningún tipo de innovación; sin embargo, hubo una reacción pronta y general contra los excesos de la decoración y los caprichos del Art Nouveau en el que la mayoría de los más jóvenes se habían visto envueltos antes de 1900. No obstante, después de la primera Guerra Mundial el ejemplo del expresionismo en la pintura y la escultura condujo a muchos arquitectos a excesos de otro tipo.⁸

Hacemos un paréntesis para mencionar lo interesante que nos resultó, al confrontar los textos de Hitchcock y Hochman, encontrar grandes discrepancias. Por un lado, en *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, el primero parece evadir conscientemente el término Bauhaus y hace referencias, como la que hemos transcrito líneas atrás, sobre los excesos a los que el expresionismo en la plástica condujo a la arquitectura; mientras que en *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, Hochman se dedica a poner de manifiesto la aportación fundamental de la institución a la producción no sólo artística y arquitectónica internacional, sino en todos los rubros, contribuciones que por lo menos merecerían un capítulo en el libro de Hitchcock. Pero analizar las posturas ideológicas de ambos autores podría desviarnos de nuestro propósito. Quede aquí como una opción de estudio posterior.

Dejando a un lado la digresión, hablábamos de algunos elementos que antecedieron a lo que hoy conocemos como la arquitectura “tapatía”, y en el sentido de rastrear la presencia de elementos bauhausianos y lecorbusieranos en nuestras construcciones, rescatamos una de las ideas fundamentales de la Bauhaus, que es el “arte total” o la arquitectura total para llegar a una “obra conjunta” como señaló Gropius en su momento; es decir, que todos sus elementos deben diseñarse integralmente para enaltecer la producción artesanal. Al respecto, encontramos que un pequeño grupo de egresados de la

8. Hitchcock, *op. cit.*, p. 483.

Escuela Libre de Ingenieros (1925), le apostaron a esta forma de diseñar, nos referimos a Luis Barragán, Rafael Urzúa, Pedro Castellanos e Ignacio Díaz Morales.

Consideramos que si bien la propuesta de este grupo no fue de apego consciente a los lineamientos de la Bauhaus, sí responde, de acuerdo con nuestra percepción, a una necesidad de la época de volver la mirada hacia un aspecto fundamental del hombre, el hacer con las manos; así, conformarán una arquitectura denominada “regional” o como habíamos señalado “tapatía”, que tendrá influencia formal de dos libros del paisajista y pintor Ferdinand Bac, *Les Colombieres* y *Jardins Enchantés*.

La propuesta de los regionalistas es muy importante porque, como señalamos líneas atrás, la fisonomía urbana se había modificado al intercalarse el estilo ecléctico con el internacional o racionalista, y hacia 1929 también se integra el regionalista; este último con una fuerte presencia del uso de teja vidriada, pisos de barro, balaustradas y enrejados de madera torneada, vitrales artesanales, diseño de lámparas de latón y cristal esmerilado, etcétera.

Además de lo anterior, son dos aspectos los que identificamos como detonantes para transmitir las propuestas de la Bauhaus y las ideas lecorbusieranas en Guadalajara. En primer término, la gran distribución de publicaciones del extranjero –que ya desde el tiempo de Porfirio Díaz se dio en nuestro país–; y de forma aplicada, podemos hablar de la llegada, en 1949, a la recién fundada Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara, de dos arquitectos y diseñadores: Mathias Goeritz (alemán) y Eric Coufal (austriaco) invitados, al igual que otros profesores más provenientes de España e Italia, por el primer director, el arquitecto Ignacio Díaz Morales.

Mathias Goeritz, antes de arribar a Guadalajara, tuvo contacto estrecho y familiar con expresionistas como Kolwitz, Barlach, Schmidt-Rottluff y Heckel, y realizó viajes de investigación artística por Alemania,

Polonia, Austria, Checoslovaquia y la República Soviética de Lituania.⁹ Su esposa recuerda:

Yo nací a los treinta años, solía decirnos Mahtias a mis hijos y a mí. El pasado doloroso del que había escapado al huir de la Alemania nazi, en 1940, no lo consideraba suyo porque no le había permitido crecer como artista. Su vida anterior sólo había sido una pesadilla intrauterina, afirmaba.¹⁰

Goeritz se incorporó en 1949 a la Universidad de Guadalajara para impartir la materia de Historia del Arte y creó la de Educación visual. Llevó a cabo infinidad de actividades artístico-culturales y realizó diversas esculturas. En 1953 se marchó de nuestra ciudad y se estableció en México. Al revisar sus actividades de forma cronológica, podemos ver que era un activista.

Por su parte, Eric Coufal –quien todavía vive–, se enfocó más a la arquitectura y llevó a cabo importantes obras en Guadalajara, obras que se acercan a la estética bauhausiana y que son hitos en nuestra ciudad, por ejemplo el Teatro Experimental de Jalisco.

En esta obra arquitectónica confluyen volúmenes, texturas, colores y manifestaciones artísticas, como la escultura titulada *La tragedia y la comedia* de Olivier Seguín, que enfatiza el ingreso al recinto, y un mural de Gabriel Flores titulado *Alegoría del Teatro en México*, que cubre el muro del vestíbulo. Es esta la idea del “arte total”, de acuerdo a como lo entendemos; es decir, la manera como deben convivir en un mismo espacio las diversas formas de expresión artística.

Estos dos personajes, además de las maletas, seguramente trajeron consigo de Alemania y Austria las influencias bauhausianas y del espíritu nuevo. De Mathias Goeritz se sabe más de sus antecedentes expresionistas por los contactos que hemos mencionado líneas atrás, y se puede ver que estaba al tanto de todas las nuevas tendencias.

9. Ferruccio Asta y Ana María Rodríguez. “Mathias Goeritz, su paso por el siglo”. *Los ecos de Mathias Goeritz. Catálogo de la exposición*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 17.

10. Ida Rodríguez Prampolini. “La Escuela de Altamira”. *Los ecos de Mathias Goeritz. Catálogo...*, p. 49.

11. Gerard Genette. *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*. España: Taurus, 1989, p. 23.

Influencias, paralelismos o intertextos

Veremos ahora algunas semejanzas, paralelismos e intertextos entre obras de los movimientos estudiados y las mexicanas. En cuanto a la intertextualidad, nos apegamos a la definición básica que Gerard Genette da de ella: la “relación de copresencia entre dos o más textos... como la presencia efectiva de un texto en otro.”¹¹ Con ello queremos decir que para establecer la semejanza, no habremos de comprobar la influencia a partir del origen y el trayecto que tal obra tuvo para llegar a la otra, sino que partiremos solamente de las fechas de ejecución de las mismas.

En primer término, vemos el tipo de representación esquemática de Goeritz en su dibujo ideográfico para el museo *El Eco* de 1952 (imagen 1), contrastado con la acuarela de Erich Mende *Naturaleza muerta* de 1928 (imagen 2), en donde observamos puntos y líneas sobre el plano y diversos elementos que nos sugieren un nivel de semejanza visual.

También podemos observar la coincidencia en la ejecución de vitrales (imágenes 3 y 4), el de Mathias Goeritz, sin título fechado entre 1960 y 1964 y el de Josef Albers de 1922, que ocupara un lugar privilegiado en la antesala del despacho de Walter Gropius en la Bauhaus de Weimar. Ambos dejan de lado las hechuras del pasado de corte predominantemente religioso, proponiendo geometrificaciones como las que veremos en las casas de Luis Barragán en su periodo de Guadalajara. Estas propuestas nos remiten invariablemente a las obras de Piet Mondrian, como *Composición A; composición con negro, rojo, gris, amarillo y azul* de 1920, que se encalva en el De Stijl, siendo el precursor de Albers y Goeritz.

En este caso, en que hablamos de Piet Mondrian, queremos destacar la aportación de los Países Bajos a la nueva estética de la posguerra. Cronológicamente, la obra de Mondrian sería la precursora, sin embargo, en esencia, vemos cómo el sentimiento del momento al formarse el grupo De Stijl (1917) era: “...crear un

nuevo arte internacional con un espíritu de paz y armonía”,¹² así que existe coincidencia entre los actores de la Gran Guerra en buscar nuevas formas expresivas que mitiguen los efectos negativos de ésta.

Formalmente, existen otras semejanzas anteriores; nos referimos al Suprematismo de Malevich, como podemos observar en su obra *Suprematismo dinámico Núm. 57* de 1916, aunque en ese movimiento no se hace alusión al espíritu de paz, sino a tratar de representar los campos de fuerza de ciertos elementos o acontecimientos.

Otro de los paralelismos que identificamos es en cuanto al tratamiento de algunos autorretratos. Nos referimos al jalisciense Roberto Montenegro, quien en diversas épocas de su vida realizó autorretratos reflejándose en esferas artesanales, como el de 1942 (imagen 5) y los bauhausianos Guyla Pap (imagen 6) y Walter Funkat, el primero una autofotografía sobre un jarrón de cobre en 1930, y el segundo en 1929 también una autofotografía sobre una esfera industrial.

Roberto Montenegro, fue becario del gobierno de Porfirio Díaz previo a la Revolución Mexicana. Una vez que estalla la lucha armada, el pintor decidió quedarse en Europa y fue hasta 1922, cuando José Vasconcelos lo invitó a pintar un mural, que Montenegro regresó a nuestro país con muchas reflexiones e influencias que contrastará con su visión del México posrevolucionario. Fue el primero en realizar unos murales dentro del periodo vasconcelista, el tema: *El día de la Santa Cruz*; el lugar, el Ex Convento de San Pedro y San Pablo en el Distrito Federal.

En este caso, comparamos la idea de autorretratarse tomando como base una forma reflejante esférica, no podemos negar que es una imagen por demás interesante, sobre todo si recordamos obras de tiempos lejanos como *Las Meninas* de Velázquez o *El matrimonio Arnolfini* de Jan Van Eyck, en las que el espejo tiene una función simbólica importante.

12. Amy Dempey. *Estilos, escuelas y movimientos*. Trad. de Margarita Gutiérrez Manuel. Barcelona: Blume, 2002, p. 121.

En cuanto al diseño gráfico, identificamos algunos paralelismos formales entre el cartel para la exposición de la Bauhaus de Joost Schmidt de 1923 (imagen 7); el cartel *Golpear los blancos con la cuña roja* perteneciente al Constructivismo ruso de El Lissitzky de 1919 (imagen 8) y el cartel de Ramón Alva de la Canal *Germán List Arzubide. El movimiento estridentista* de 1926 (imagen 9). En este caso, es El Lissitzky quien antecede a Schmidt, aspecto que no debe sorprendernos si recordamos el sentido del epígrafe que hemos seleccionado para este trabajo, cuando habla de la influencia de la Revolución de Octubre hacia todos los países. En cuanto a la imagen de Alva de la Canal, la semejanza se encuentra con el triángulo que se inserta en el movimiento al igual que “golpear los blancos”, además del colorido y sobre todo, en cuanto a la búsqueda de una nueva tipografía.

En este mismo rubro del diseño gráfico, cuando observamos el grabado en madera que Lyonel Feininger realizó en 1918 para la portada del *Manifiesto de la Bauhaus* (imagen 10), no nos queda sino remitirnos a la *Torre junto al lago de montaña* de las “Casas de Cristal” de Bruno Taut (1919-1920), y en el caso mexicano, a los grabados de Ramón Alva de la Canal como el caso de *Estación de radio para estridentópolis* (imagen 11).

Una semejanza más, la identificamos en cuanto a la importancia que algunos artistas otorgan a los adelantos en el medio de la construcción, ya que los toman como tema de sus obras. En este sentido, son dos obras de José Clemente Orozco, el gouache sobre papel *The Curb* de 1929-30 y el fresco *Modern industrial man*, del segmento mural “The Epic of American Civilization” (1930-32), y una fotografía de Hedrich Blessin del edificio de apartamentos Lake Shore Drive, de Mies van der Rohe de Chicago (1948-1951), del periodo de la Bauhaus en Norteamérica, en ambos autores, se expone el esqueleto de la construcción.

Conclusiones

Hochman señala en su texto que una vez derribado el muro de Berlín, al tener acceso a los archivos de la Bauhaus (correspondencia privada y oficial, informes ministeriales de carácter confidencial, memorias, actas de reuniones facultativas y legislativas, artículos periodísticos y relatos extraídos de diarios íntimos), quienes no se creyeron el cuento de que la institución sólo se dedicó a crear una “estética” apolítica, pudieron constatar infinidad de datos; uno de los más rescatables, fue el paralelismo que existió entre la vida de la Bauhaus y la situación política de la República de Weimar, dada la politización que había en toda la producción bauhausiana.

Quizá este hecho, hizo que Hitchcock no incluyera tantas referencias a la Bauhaus como esperábamos, pues la primera edición es de 1958, y en consecuencia otros tantos autores no tuvieron acceso a una influencia más directa de esta Institución por el desconocimiento de sus archivos.

En nuestro país, al hacer el recorrido en búsqueda de intertextos e influencias, encontramos más referencias a las aportaciones de Le Corbusier que de la Bauhaus, y cuando los representantes alemanes de la propia Bauhaus se exilian en los Estados Unidos de Norteamérica, el estilo arquitectónico predominante ya se reconoce como estilo “internacional”, que es como se identifican en México esas formas constructivas.

Sin embargo, no pudimos constatar que algunos de los elementos que identificamos como bauhausianos en nuestra cultura, tuvieran un origen perfecta o conscientemente inducido por la institución, sino como lo señalamos, creemos que esos cambios fueron parte del espíritu de la época, porque prácticamente en todos los sitios que analizamos, la guerra, en alguna de sus variantes, había dejado secuelas, y en todas partes se busca una postura distinta que haga olvidar esos momentos.

Otro aspecto relacionado con el punto anterior, es que al buscar ciertos niveles de paralelismo o intertextualidad, ubicamos cronológicamente quien es el precursor de una idea; sin embargo, este aspecto es relativo, ya que pudo haber autores más avanzados que no tuvieron la oportunidad de ser reconocidos o estar en un grupo que les permitiera proyectarse, quedando así en el anonimato.

En nuestro país, el intercambio cultural México-Europa que se dio durante el porfiriato, se ve mermado durante la Revolución Mexicana. De esta manera, una vez vuelta la calma, se mezclarán las nuevas formas del México moderno y nacionalista a través del Muralismo y la producción de la Escuela Mexicana de Pintura con las corrientes extranjeras, que irán ganando terreno poco a poco, en ocasiones con años de retraso, pero que finalmente dejarán una huella en las mentes de los “nuevos mexicanos”, más abiertos y más conscientes de lo que hoy llamamos globalización.

Por último, hemos visto cómo resulta difícil etiquetar a los autores bajo un estilo o movimiento en particular, porque las manifestaciones artísticas se conforman paulatinamente, no surgen por generación espontánea. Así, los procesos artístico-culturales, siempre se van ajustando a las vivencias sociales.

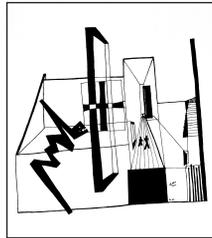


Imagen 1
Mathias Goeritz,
dibujo ideográfico para
El eco, 1952.

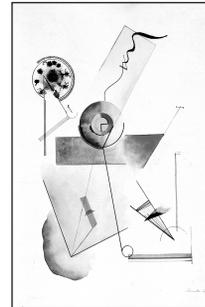


Imagen 2
Erich Mende,
Naturaleza muerta,
1928, acuarela
sobre papel.



Imagen 3
Mathias Goeritz, sin título,
vidral, 1960-1964.

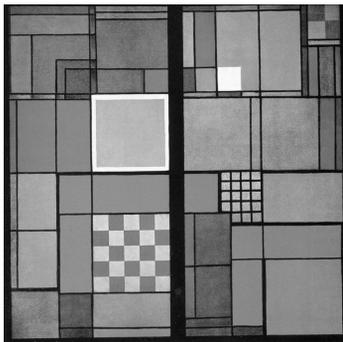


Imagen 4
Josef Albers, vidriera
multicolor, 1922 (destruida).



Imagen 5
Roberto Montenegro,
Autorretrato en esfera, 1942.



Imagen 6
Guyla Pap, *Autorretrato*, Jarrón de
cobre 1930, Bauhaus.



Imagen 7
Joost Schmidt, la
Bauhaus,
julio-septiembre
1923.



Imagen 8
El Lissitzky, *Golpear los
blancos con la cuña roja*
1919-1920. El
construccionismo.



Imagen 9
Ramón Alva de la
Canal, *Germán List
Arzubide*,
*El movimiento
estridentista*, 1926.



Imagen 10
Lyonel Feininger
*Portada del Manifiesto
de la Staatliches
Bauhaus de Weimar;*
grabado en madera,
1918.



Imagen 11
Ramón Alva de la Canal,
*Estación de radio para
estridentópolis,* linóleo.