

DISEÑO

# La reproducción técnica en la fotografía de la Bauhaus

DARÍO GONZÁLEZ GUTIÉRREZ

Departamento de Métodos y Sistemas, CyAD  
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco  
dgong@correo.xoc.uam.mx

ARACELI SONÍ SOTO

Departamento de Educación y Comunicación, DCSH  
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco  
asoni@correo.xoc.uam.mx

## PALABRAS CLAVE

Bauhaus  
Fotografía  
Reproducción técnica  
Aura artística  
László Moholy-Nagy  
Walter Peterhans

## KEYWORDS

Bauhaus  
Photography  
Technical reproduction  
Artistic aura  
László Moholy-Nagy  
Walter Peterhans

En la Bauhaus se desarrollaron dos vertientes fotográficas opuestas que correspondieron, principalmente, con las ideas de sus dos primeros directores: la de László Moholy-Nagy, con Walter Gropius, experimental con base en el trabajo interdisciplinario, y la de Walter Peterhans, con Hannes Meyer, enfocada a la representación de la realidad física por medio de la precisión técnica. Eran los años veinte del siglo pasado, cuando todavía se exploraban las posibilidades de la fotografía y se debatía sobre su estatuto artístico. En la década siguiente, las aportaciones de Walter Benjamin explican los efectos del nuevo medio técnico en la pérdida del aura artística, lo que impulsaría la conciencia revolucionaria y emanciparía a la sociedad. Aunque no las explicó con esta precisión, Moholy-Nagy vio virtudes similares en la fotografía que plasmó en sus escritos. El artículo muestra cómo las ideas de Benjamin complementan las de Moholy-Nagy para entender el papel de la fotografía en la Bauhaus.

Two opposing approaches to photography developed under the Bauhaus, mainly aligned with the respective ideas of its two directors. László Moholy-Nagy, together with Walter Gropius, followed an experimental approach based on interdisciplinary work. Walter Peterhans, with Hannes Meyer, focused on the representation of physical reality by means of technical precision. In the 1920s, the potential and possibilities of photography were still being explored and its artistic status was still under debate. In the following decade, Walter Benjamin explained the effects of the new technical medium on the loss of the artistic aura, which would boost revolutionary consciousness and emancipate society. Although he did not express it this way explicitly, Moholy-Nagy saw similar virtues in photography, which he explained in his writing. The article shows how Benjamin's ideas complement Moholy-Nagy's in understanding the role of photography in the Bauhaus.

## INTRODUCCIÓN

El surgimiento de la fotografía en el siglo XIX revolucionó las ideas, las percepciones y la valoración del arte; incidió en las discusiones sobre el realismo, la objetividad y la subjetividad. En los años veinte –los primeros de la Bauhaus– aún se discutía su estatuto artístico. En la década siguiente, en 1936, Walter Benjamin realizó uno de los aportes más importantes para entender los efectos de la técnica en la fotografía y el cine con la publicación: *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Benjamin pensó que el acceso del gran público al arte, gracias a su reproducción, terminaría con su carácter sagrado, promovería la conciencia revolucionaria y emanciparía a la sociedad.

Las vanguardias de la época advirtieron las posibilidades de los nuevos medios para extinguir las concepciones clásicas y acartonadas del arte conservador, legitimador de jerarquías y desigualdades del sistema social. En la Bauhaus László Moholy-Nagy introdujo la fotografía de manera informal; realizó fotogramas, collages, fotomontajes, entre otros, de forma experimental. Bajo la influencia del constructivismo y el neoplasticismo, propugnó por una nueva objetividad artística basada en la abstracción formal y rechazó el elitismo, la individualidad, la obra única y original. La enseñanza de la fotografía en la Bauhaus se formalizó con el ingreso de Walter Peterhans a esta institución; éste implantó una fotografía más precisa –en términos técnicos– a modo de representar el mundo material de manera fiel, en contraposición con los experimentos artísticos de Moholy-Nagy.

En este texto se muestran las tendencias que predominaron en la enseñanza del diseño en la Bauhaus, sobre todo sus transformaciones por influencia del neoplasticismo, y la manera en que Moholy-Nagy y Peterhans introdujeron la fotografía como parte de los saberes del diseño de la comunicación gráfica: el primero con un enfoque interdisciplinario y experimental, y el segundo con uno realista enfocado al taller de publicidad. Finalmente, se desarrollan las ideas de Walter Benjamin y John Berger sobre la incidencia de la reproductibilidad técnica –promovida por la foto y el cine– en el aura artística y en la recepción de las obras por parte del gran público. Con estos conceptos se explica el papel de la fotografía en la Bauhaus.

## LA FOTOGRAFÍA EN LA BAUHAUS

En 1919 Walter Gropius, en Alemania, emprende el proyecto *Staatliches Bauhaus*,<sup>1</sup> la primera escuela que incluye la enseñanza del diseño en forma integral:<sup>2</sup> una conjunción entre arte, artesanía y técnica. Con ideales socialistas,<sup>3</sup> su propósito fue la solución de necesidades urgentes mediante la producción de objetos útiles a fin de coadyuvar a la solución de las carencias materiales y contribuir en la transformación social después de la catástrofe de la Primera Guerra Mundial. Aquí se agruparon grandes artistas y arquitectos con ideas utópicas para crear un presente y un futuro renovados. Cien años después de su fundación, la Bauhaus sigue influyendo en el diseño y el arte en la sociedad contemporánea.

La fotografía tuvo un papel insignificante en los comienzos de la Bauhaus, encauzada ésta a las artes y a las disciplinas tradicionales. Ese medio técnico no fue una actividad prioritaria en su inicial reforma artística, no obstante su importancia para la publicidad y el propósito central de la escuela: la reconciliación del arte, la artesanía y la industria, dada la efervescente actividad del periodo de entre guerras y sus requerimientos de diseño. La fotografía se convirtió en una asignatura oficial hasta 1929, cuando la escuela se había trasladado a Dessau,<sup>4</sup> aunque cuatro o cinco años antes se practicó sin continuidad y de manera informal (Wingler, 1975: 479).

Muchas instantáneas de los primeros años en Weimar y, después en Dessau, fueron

<sup>1</sup> Bauhaus estatal.

<sup>2</sup> Sin embargo, en el centro se colocó a la arquitectura. Gropius (1971: 194) escribió en el programa de estudios: “La Bauhaus se propone encauzar conjuntamente todas las formas de trabajo creador, reunificar todas las disciplinas de arte aplicado –escultura, pintura, artesanado y oficios–, en cuanto componentes inseparables de una nueva arquitectura”.

<sup>3</sup> Antes de fundar la Bauhaus, Gropius ya tenía ideas socialistas; en 1918 encabezó con Bruno Taut el *Novembergruppe* con el fin de luchar por una “arquitectura del pueblo y para el pueblo” (De Micheli, 1971: 89).

<sup>4</sup> Walter Gropius fundó y dirigió la Bauhaus en 1919 en Weimar. Entre 1925 y 1926 se trasladó a Dessau y en 1927 el suizo Hannes Meyer sustituyó a Gropius en el cargo de director. El 1930 ocupa este cargo Ludwig Mies van der Rohe hasta el cierre de la Bauhaus tres años después, en Berlín. Los tres directores delinearón la formación de manera distinta. A pesar de esto tuvieron un objetivo común: incentivar los conocimientos técnicos, artísticos y artesanales para aplicarlos al diseño, lo que configuró un nuevo entorno cotidiano tanto de la construcción de ciudades como de los objetos de uso diario (Wilhelm, 2000: 180-181).



Figura 1. Xilografía del manifiesto fundador de la *Staatliches Bauhaus*, Lyonel Feininger, 1919 (Droste, 1990: 18).

improvisadas; se retrataban las actividades cotidianas y la vida en la escuela, gracias a lo cual se tiene registro de su día a día; en estas fotografías el ambiente se observó e interpretó desde puntos de vista nuevos y sorprendentes. A pesar de las demandas de los estudiantes, la escuela no contaba con un cuarto oscuro, por lo que se hacían los revelados en los lavabos u otras instalaciones. Los primeros cuartos oscuros se instalaron en la escuela de Dessau; en este periodo algunos profesores cedieron alguna habitación de su casa para ese fin (Ware, 2000: 506 y 512).

Esta época se caracterizó por un avance vertiginoso de la técnica. Apareció la primera cámara fotográfica sencilla y manejable, Leica, comercializada con gran éxito en 1925 por la fábrica Lietz, de la cual se hicieron muchas imitaciones. El tiempo de exposición reducido, el manejo sencillo y el poco peso la hicieron accesible a profesionales y aficionados: se retrataban los acontecimientos urbanos, así como escenas al aire libre y de la vida privada. Esto incidió, también, en la forma de estudiar las imágenes con otras perspectivas.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Entre otras revistas, *Der Querschnitt*, *Die Dame*, *Das Illustrierte Blatt*, reflejaron estas tendencias.



Figura 2. Fotografía de la vida cotidiana en la Bauhaus de Dessau: convivencia en la terraza de la cantina, Irene Bayer, hacia 1927 (Ackermann, 2000: 111).



Figura 3. Página de la revista *M-E-C-A-N-O*, núm. 4-5, 1923, Theo van Doesburg y el grupo De Stijl saludan a la Bauhaus y resaltan la importancia del cuadrado (Haus, 2000: 19).

La técnica mecánica y su consecuente vorágine de fotografías provocaron la fascinación de los estudiantes de la Bauhaus debido a sus potencialidades creativas en los medios impresos, entre otros, la prensa sensacionalista. Los profesores más jóvenes, como László Moholy-Nagy, Herbert Bayer y Josef Albers incursionaron en esa técnica, incluso el conservador Lyonel Feininger. Fotógrafos aficionados adquirieron la destreza del medio por sí mismos o recurrieron a escuelas que ya lo incluían en sus planes de estudio y que habían superado las formas de representación tradicionales y el culto al expresionismo.

La fotografía en la Bauhaus atravesó por dos momentos, en el primero –durante la dirección de Walter Gropius– fue fundamental la actividad de Moholy-Nagy, aunque de manera informal. El segundo se produjo cuando el siguiente director, Hannes Meyer, reorientó la trayectoria de la escuela e incor-

poró la fotografía como asigntura oficial a cargo de Walter Peterhans.

En los inicios de la Bauhaus Johannes Itten estuvo a cargo del curso preliminar;<sup>6</sup> este artista practicaba la religión Mazdaznan,<sup>7</sup> aspecto que incidió en sus clases, al incluir en ellas la meditación y el misticismo; además, consideraba más importantes los valores artísticos que el diseño, lo que influyó de manera notable en otros cursos, incluso en los de Wassily Kandinsky y Paul Klee. Esto lo

<sup>6</sup> El curso preliminar obligatorio para los estudiantes, iniciado en 1920, fue un fenómeno original y de grandes consecuencias en la Bauhaus. Al comienzo fue de un semestre y después se extendió a dos. Johannes Itten fue su primer director; años después se le reconoció como el primer estimulador de la pedagogía alemana. Con la salida de Itten de la Bauhaus, el consejo de profesores acordó que Moholy-Nagy ocuparía su lugar, asistido por Josef Albers. Tras la salida de Moholy-Nagy en 1928, Albers se responsabilizó de todo el curso (Schmitz, 2000a: 360-367; Schmitz, 2000b: 368).

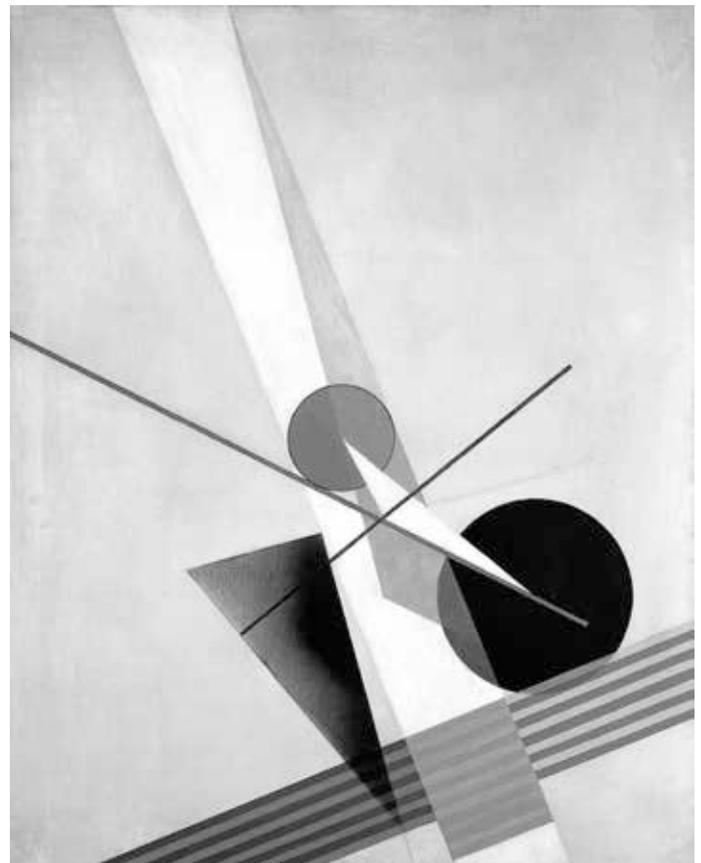
<sup>7</sup> Sincretismo persa y cristiano.

enfrentó con Gropius quien, bajo el lema “Arte y técnica, una nueva unidad”, había definido su postura a favor del diseño de objetos funcionales en pro de la transformación social (Gropius, 1971: 31; Haus, 2000: 19, 21). Tales nociones estaban en consonancia con las vanguardias de la época, como *De Stijl* y el constructivismo soviético; en 1922, Theo van Doesburg, de la primera, imparte un curso en la Bauhaus y descalifica a Itten como artista romántico ajeno a los problemas del diseño; en la áspera confrontación se impusieron las ideas de *De Stijl*,<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Bruno Zevi (1974: 12) subraya la influencia de Van Doesburg en la Bauhaus. Escribe que sin su intervención, la escuela “no habría identificado una línea de acción didáctica. El movimiento de renovación holandés se habría dispersado en precarios romanticismos; en fin, Oud, Rietveld y particularmente Mies van der Rohe no habrían encontrado un estímulo, un sostén, un contexto cultural, un lenguaje”.



**Figura 4.** Página de una reproducción del número ocho de los *Bauhaus Bücher*, 1925, traducida al inglés y editada por Lars Müller Publishers en 2019. El diseño editorial de Moholy-Nagy se caracterizó por los contrastes entre tipografías sin patines, grandes puntos y filetes negros contra espacios en blanco.



**Figura 5.** *Composición A XXI*, Moholy-Nagy, 1925. Pintura al óleo y técnica mixta sobre lienzo. El constructivismo y el neoplasticismo influyeron a Moholy en su etapa de pintor; sus principios los llevaría también a la fotografía y otras disciplinas (Schmitz, 2000c: 298).

lo cual condujo a la renuncia de los dos.<sup>9</sup> Finalmente, Gropius imprime un viraje funcionalista a la escuela e impulsa la unión entre el arte y la técnica; en consecuencia, enfoca el diseño a la solución de necesidades sociales; los talleres se adecuaron para la producción en masa: se incrementaron las representaciones sobre los procesos de reproducción, se aplicó la fotografía a la publicidad y al diseño de libros. En este contexto, Gropius incorporó al artista húngaro Moholy-Nagy<sup>10</sup> en la dirección del curso preliminar y en el taller de metalurgia. El artista, partidario del cambio, rechazaba la pintura tradicional

y la artesanía con pretensiones artísticas, lo cual favoreció la simpatía de muchos estudiantes y la enemistad de algunos veteranos como Klee.

#### MOHOLY-NAGY Y LA FOTOGRAFÍA EXPERIMENTAL

László Moholy-Nagy fue uno de los profesores más destacados de la Bauhaus. Como artista multimedia se anticipó al arte actual; practicó la pintura, la escultura, la arquitec-

tura, la fotografía, la escenografía, el diseño gráfico, el diseño editorial, la tipografía, el cine.<sup>11</sup> Desarrolló el sustento conceptual de su labor artística y sus ideas en varios libros; dos de ellos, *Pintura, fotografía, cine*<sup>12</sup> y *La nueva visión*,<sup>13</sup> son parte de la colección Libros de la Bauhaus,<sup>14</sup> planeada por Walter Gropius y Moholy-Nagy. Este último realizó el diseño editorial, caracterizado por altos contrastes entre los espacios en blanco y los gruesos filetes, los grandes puntos y los

<sup>9</sup> La confrontación en Weimar no terminó con sus renunciaciones, las diferencias entre las dos tendencias perduraron hasta el final (De Micheli, 1971: 96).

<sup>10</sup> Moholy-Nagy se incorporó a la Bauhaus en 1923, para esta época ya se ocupaba de las técnicas artísticas-fotográficas, incluyendo los fotogramas. Tuvo una gran colaboradora tanto en lo técnico como en lo artístico: su esposa Lucía Moholy-Nagy.

<sup>11</sup> La interdisciplina es una de las virtudes pedagógicas que practicó y defendió Moholy-Nagy. Criticó la tendencia del sistema educativo a adiestrar estudiantes en una sola disciplina en menoscabo de su formación integral. Al respecto escribió: "Se acentúa el mayor desarrollo posible de la vocación única, formando aptitudes especializadas. El criterio es la 'demanda del mercado'. El hombre que llega a ser cerrajero, abogado o arquitecto (utilizando sólo un sector de sus facultades) y que luego de finalizar sus estudios se empeña en extender el campo de su vocación y aspira a dilatar su sector especial, este hombre es, a lo sumo, una feliz excepción" (Moholy-Nagy, 2008: 22).

<sup>12</sup> *Malerei, Photographie, Film* (1925).

<sup>13</sup> *Von Material zu Architektur* (1928) traducido al inglés como *The New Vision* (1930).

<sup>14</sup> *Bauhaus Bücher*. La colección, proyectada entre 1923 y 1926, constaría de 54 tomos, sin embargo, debido a los problemas en los que se vio envuelta la Bauhaus sólo se publicaron catorce de ellos. Seis de los profesores fueron autores de nueve libros: Walter Gropius, László Moholy-Nagy, Paul Klee, Adolf Meyer, Oscar Schlemmer y Wassili Kandinsky (Bähr, 2019: 1).

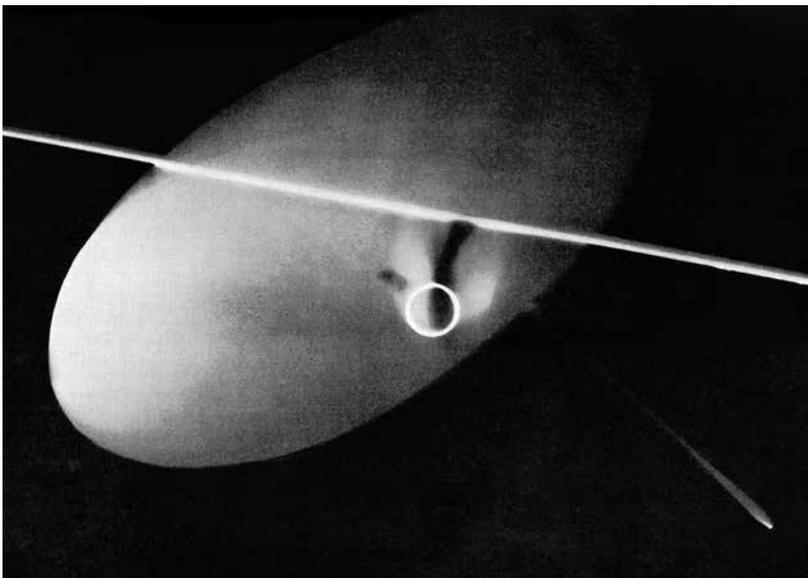


Figura 6. Fotograma, Moholy-Nagy, hacia 1923 (Moholy-Nagy, 2019: 66).

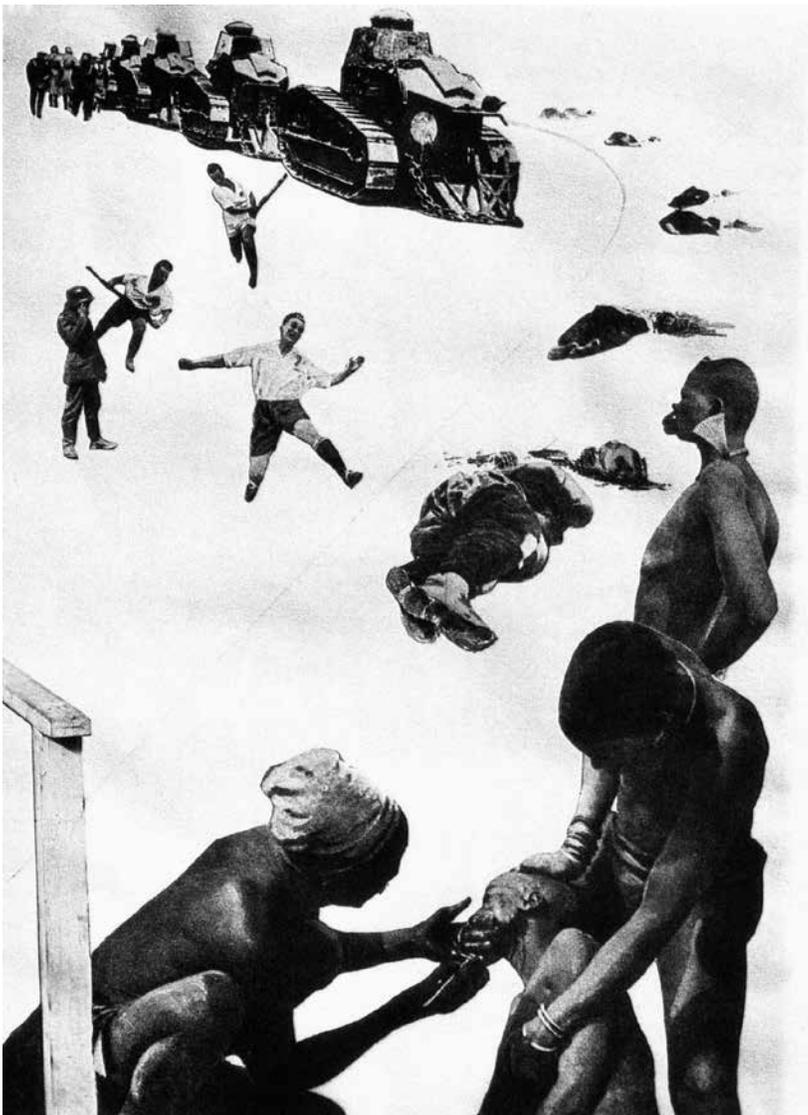


Figura 7. Militarismo, Moholy-Nagy, 1924. Cartel, fotomontaje (Naef, 1995: 23).

tipos negros sin patines. Los libros de la Bauhaus se propusieron difundir las ideas desarrolladas en la escuela: la relación del diseño con el arte, la ciencia y la tecnología con el fin de aplicar los conocimientos al diseño del futuro en todos los campos de la vida humana (Bähr, 2019: 1; Müller, 2019: 1).

El espíritu de la Bauhaus encuentra en Moholy-Nagy la mejor de sus representaciones, pues el artista se proyectaba hacia el futuro, se adelantaba a su tiempo, fue el prototipo del artista experimental al utilizar todos los materiales y las técnicas disponibles para idear nuevos medios de expresión y potenciar al máximo los existentes.<sup>15</sup> Experimentó, al principio, con la pintura en lienzo, siguió con otros materiales a fin de obtener efectos lumínicos, pues la investigación sobre la luz fue su ocupación principal (Moholy-Nagy, 2008: 119). Pintó sobre aluminio, aleaciones no ferrosas pulidas y plásticos opacos y transparentes; de esta manera produjo “relaciones primarias genuinas” y convirtió la luz en color y al color en luz; creó así lo que denominó “pintura con luz” (Moholy-Nagy, 2008: 132). Su trabajo lo llevó a crear fotogramas o fotografías sin cámara,<sup>16</sup> fotomontajes y collages.<sup>17</sup> Además, con los plásticos y los metales también realizó esculturas, a las cuales imprimió movimiento, otro tema del que se ocupó junto con el tiempo y el espacio; aspectos particularmente importantes para él en la fotografía y el cine<sup>18</sup> y medios de expresión en los que advirtió posibilidades aún no imaginadas.<sup>19</sup>

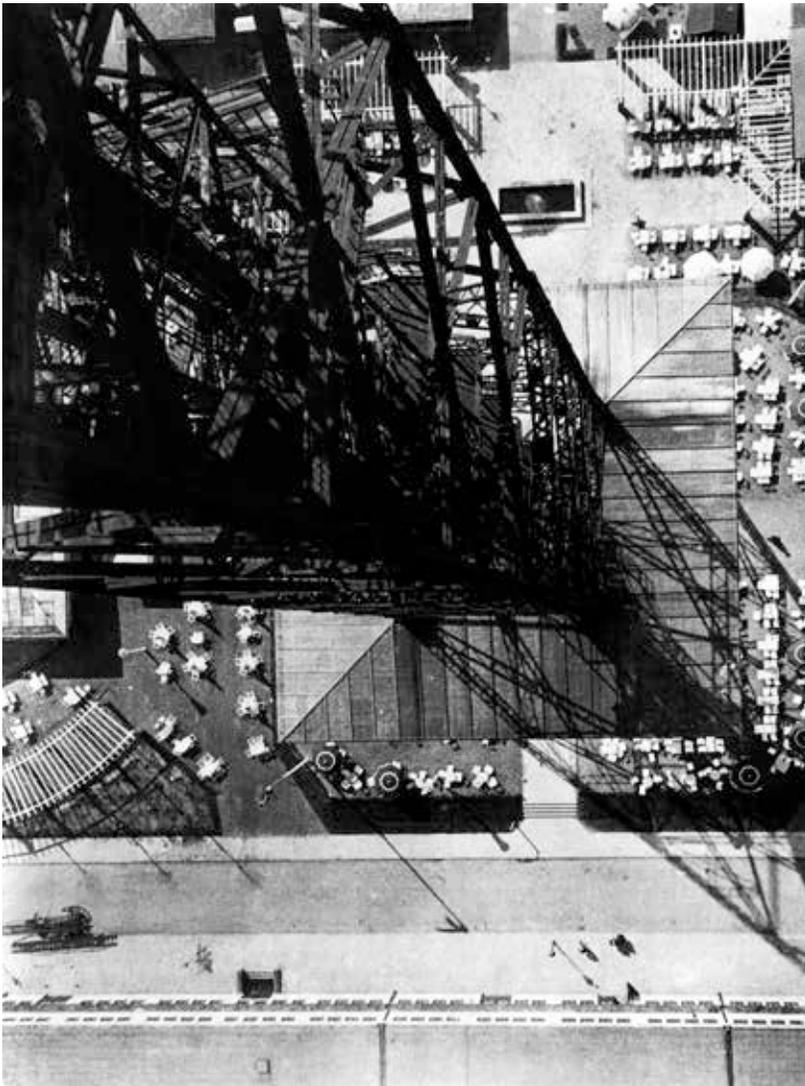
<sup>15</sup> Así es como se reflejó en el trabajo de Moholy-Nagy su vocación interdisciplinaria, véase la nota 11.

<sup>16</sup> Los fotogramas se realizan con objetos colocados directamente sobre papel fotográfico que luego se expone a la luz. Fueron utilizados desde el siglo XIX por William Henry Fox Talbot con imágenes de plantas; los dadaístas, los surrealistas y los constructivistas también realizaron fotogramas (Janson, 1991: 1223).

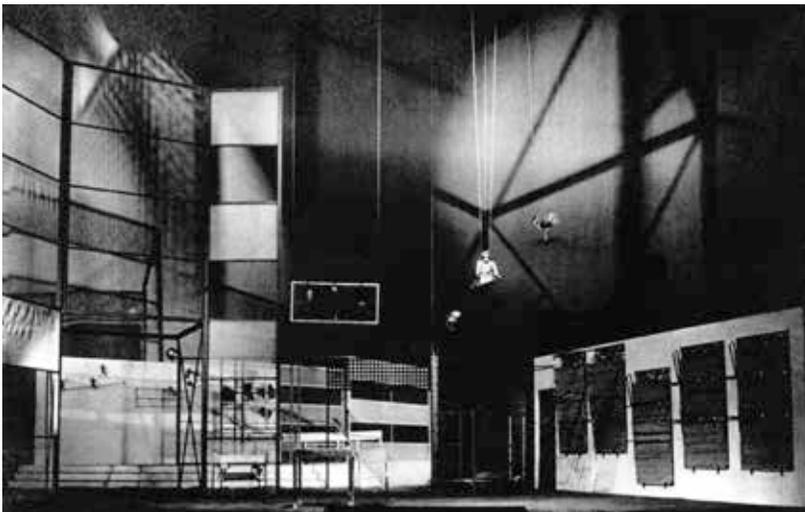
<sup>17</sup> Kurt Schwitters introdujo el fotomontaje y el collage; se convirtieron en formas de expresión predilectas por los dadaístas, pues rompen con las representaciones normalizadas del mundo y muestran sus contradicciones (Clark, 2000: 32; Holz, 1979: 76).

<sup>18</sup> En la Bauhaus no se ejerció el cine, pues resultaba muy caro. Sin embargo, Moholy-Nagy apreciaba mucho sus cualidades como medio técnico; escribió sobre sus posibilidades más allá del cine actoral. En *Pintura, fotografía, cine* (Moholy-Nagy, 2019: 114-129) incluye el bosquejo de un guión para la película *La dinámica de la metrópolis* {*Dynamik der Großstadt*}. Una de sus principales películas la realizó en 1930: *Un juego de luz negro, blanco, gris* {*Ein Lichtspiel Schwarz Weiss Grau*}, en la cual filma los juegos de luces producidos por su “caleidoscopio del espacio” (Moholy-Nagy, 2008: 129).

<sup>19</sup> El libro *Pintura, fotografía, cine* lo dedica principalmente a proponer posibilidades artísticas para la foto y el cine (Moholy-Nagy, 2019).



**Figura 8.** *Torre de comunicaciones de Berlín*, Moholy-Nagy, 1926. Fotografía, gelatina de plata brillante. Moholy realizaba fotos desde perspectivas inusuales con un sentido geométrico y resaltaba las estructuras de los objetos (Schmitz, 2000c: 294).



**Figura 9.** Escenografía para el montaje de los *Cuentos de Hoffman*, Moholy-Nagy, 1929. El autor aplicó sus ideas sobre el modulador del espacio y el tiempo al diseño escénico (Wesemann, 2000: 550).

El artista no estaba interesado en la representación fotográfica de objetos cotidianos, sino en la creación de un nuevo mundo a partir del espíritu de la técnica. Según él, la fotografía es una imagen óptica que muestra apuntes, deformaciones, reducciones que completan la mirada del receptor, cuyas asociaciones enriquecen la experiencia intelectual al incentivar la elaboración de imágenes en la imaginación (Ware, 2000: 514). Para Moholy-Nagy el aparato fotográfico es lo más seguro para lograr una visión objetiva:<sup>20</sup> una verdad óptica e interpretable, proveniente de quien realiza la toma, que influye en nuevas relaciones y amplía la visión. El fotógrafo dijo que los cien años de fotografía y las dos décadas de cine nos enseñaron a ver el mundo con otros ojos, pero reconoce que esta enciclopedia visual es insuficiente, por lo cual era necesaria una planificación, ya que el establecimiento de nuevos vínculos asociativos es muy importante para la vida (Moholy-Nagy, 2019: 9-22).

Además, criticó la limitación de la expresión fotográfica como representación fiel de la realidad y a su uso como pintura. Al pie de una fotografía de las calles de París, de A. Stieglitz, escribió: “El triunfo del impresionismo o la fotografía mal entendida. El fotógrafo se ha convertido en un pintor en lugar de utilizar su cámara correctamente, fotográficamente”. Respecto a una del vuelo del *Zeppelin III* a través del océano, de Gross, dice: “Éste es el paisaje ‘romántico’. Después del periodo brillante del daguerrotipo, el fotógrafo trató de imitar todas las tendencias, estilos y modas de la pintura”. Pasarían cerca de cien años para que se aprovechara todo lo que ofrecía el medio fotográfico (Moholy-Nagy, 2019: 40, 41). La búsqueda de las posibilidades de la fotografía y el cine fue el foco de atención de este artista, al tiempo que experimentaba con la pintura, la escenografía, la arquitectura, el diseño y la escultura con nuevos materiales.

Moholy-Nagy fue el más ferviente impulsor de la integración de la fotografía en el plan de estudios de la Bauhaus, aunque él la practicó en sus clases de manera informal,

<sup>20</sup> Influido por el constructivismo soviético y el neoplasticismo, Moholy-Nagy fue partidario de la nueva objetividad artística con base en la abstracción formal. Su esmerado estudio del cubismo también le ayudó a desarrollar esta objetividad en su obra (Moholy-Nagy, 2008: 122).

al considerar que ese medio era el ideal para configurar el lenguaje visual de los tiempos modernos:

La pintura tradicional se ha convertido en una reliquia histórica y está acabada. Los ojos y los oídos han sido abiertos y cada momento está lleno con grandes maravillas ópticas y fonéticas. Unos pocos más años vivos y progresivos, unos pocos más seguidores apasionados de las técnicas fotográficas y será del conocimiento universal que la fotografía fue uno de los factores más importantes para el comienzo de una nueva vida (Moholy-Nagy, 2019: 37).

Aunque salió de la Bauhaus, continuó experimentando con los nuevos medios a lo largo de su vida, al proponer ideas para enriquecer el arte y el diseño. Los libros que escribió en la Bauhaus difundieron sus propuestas y su trabajo; en tiempos del nazismo le facilitaron su emigración hacia los Estados Unidos como director de la nueva Bauhaus,<sup>21</sup> en Chicago (Kentgens-Craig, 1999: 142).

#### LA FOTOGRAFÍA METÓDICA DE WALTER PETERHANS

En 1927 se nombró a Hannes Meyer, de ideología izquierdista, como nuevo director de la Bauhaus, quien potenció los aspectos sociales en el trabajo artístico, así como en lo académico y lo teórico. Aunque Meyer y Moholy-Nagy procedían de un constructivismo no muy ortodoxo pensaban de modo distinto; el primero deseaba hacer realidad un proyecto social y estético en forma práctica y redituable en el plano económico, en tanto que las ideas del segundo se inclinaban hacia una utopía estética.

En estas circunstancias, en 1929 Meyer incorporó a Walter Peterhans en el taller de publicidad dirigido por Joost Schmidt,<sup>22</sup> ambos se encargarían de la sección de fotografía (Droste, 1990: 180). Así se inauguró

<sup>21</sup> Gracias a las exposiciones de arte europeo, desde 1926 Moholy-Nagy era conocido en Estados Unidos como artista visual. Pero lo que más favoreció su nombramiento en la nueva Bauhaus fue la excelente recepción de su libro *La nueva visión* –traducido al inglés en 1935–, principalmente por las ideas pedagógicas que complementaban su profesión artística (Kentgens-Craig, 1999: 142).

<sup>22</sup> 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: 180).



Figura 10 y 11. Trabajos de un acordeón, fotografías de estudiantes del curso de Peterhans, entre ellos Gertud Arndt, Irene Hoffmann, Fritz Kuhr y Hannes Schmidt, hacia 1929 (Ware, 2000: 522 y 524).



**Figura 12.** Sin título, fotografía de Walter Peterhans, sin fecha. Copia *vintage* gelatina de plata mate. El autor analizaba y describía el procedimiento que realizaba en cada fotografía (Hermann, 2000: 530).



**Figura 13.** Sin título, fotografía de Walter Peterhans, hacia 1929. Copia actual por contacto, gelatina de plata máximo brillo (Hermann, 2000: 531).

el primer curso oficial de esta disciplina en la Bauhaus a cargo de Peterhans quien, con amplios conocimientos técnicos,<sup>23</sup> se mantuvo entre la concepción artesanal y la nueva estética de la objetividad fotográfica,<sup>24</sup> aunque, en los hechos, el programa resultaba diametralmente opuesto a las ideas de Moholy-Nagy.

Incluida la fotografía en el plan de estudios de la Bauhaus, los estudiantes aficionados utilizaban Leicas u otras cámaras de pequeño formato, con las cuales pusieron en práctica su afán experimentador. En sus fotografías se reflejó la influencia de Moholy-Nagy: la espontaneidad, el énfasis en el contraste de tonos claros y oscuros, la exposición múltiple y las perspectivas inusuales con entusiasmo experimental.

Peterhans, en cambio, fue partidario de representar de manera fiel el mundo material; apreciaba una contemplación más profunda, la precisión y la pulcritud técnica de la ejecución artesanal, con la intención de reproducir las cosas de manera exacta, superando los juegos artísticos y subjetivos. Empleaba el sentido común y asumía aspectos prácticos para la economía, dejando fuera la potenciación de la creatividad artística. En sí, su teoría fotográfica unía los requisitos académicos de una universidad con formación de habilidades prácticas. Además, pensaba que los estudiantes debían establecer una relación madura con la fotografía como instrumento decisivo en el diseño gráfico (Ware, 2000: 519). Estas ideas se trasladaron al taller de publicidad, lo cual respaldó su tarea productiva.<sup>25</sup> Sin embargo, el espíritu de la Bauhaus mantuvo la promoción de productos dentro de los cánones funcionales y la claridad de los mensajes; no utilizó la mercadotecnia ni se valió de figuras famosas, pues

<sup>23</sup> Peterhans adquirió un profundo conocimiento de la cámara durante su juventud. Estudió ingeniería en Dresde y Munich, se licenció en matemáticas y filosofía en Gotinga, completó su formación con una estancia en la *Staatliche Akademie für Graphische Kunst* de Leipzig. Después inició su carrera como fotógrafo profesional. En 1926 se convirtió en maestro de fotografía en Weimar, al año siguiente abrió un estudio privado en Berlín, especializado en retratos y dio clases privadas.

<sup>24</sup> Introducida por Moholy-Nagy con los principios de objetividad artística que retomó del constructivismo y el neoplasticismo.

<sup>25</sup> Hannes Meyer impulsó la productividad del taller mediante encargos de material publicitario y exposiciones (Brüning, 2000: 488; Droste, 1990: 180).

se trataba de que los productos hablaran por sí mismos (Kühn, 2002: 502).

Peterhans no sólo fue un buen técnico, también un maestro comprometido que estableció sólidos lazos con sus estudiantes, a diferencia de otros profesores que vivían la enseñanza únicamente como una obligación. Su influencia fue notable en algunos estudiantes tales como Johannes Auerbach, Eugen Batz, Irene Blühova, Roman Clemens, entre otros. Ludwig Mies van der Rohe, quien en 1930 sustituyó a Hannes Mayer en la dirección de la escuela, reconoció el trabajo docente de Peterhans por su disciplina y el rigor de sus clases, las bases conceptuales de matemáticas y filosofía, cuyos cimientos propiciaban un acercamiento racional al medio. Sus conferencias a veces adoptaban un carácter científico, entre otros temas abordó las reacciones químicas aplicadas a la fotografía. Para ese entonces Peterhans se negó a colaborar con Joost Schmidt y asumió, por sí mismo, las clases de publicidad y fotografía, a la vez que continuó con la realización de obras de naturaleza muerta ("en la tradición *trompe-l'oeil*") (Brüning, 2000: 497; Droste, 1990: 222).

Para el fotógrafo la composición debía ser una empresa intelectual muy estudiada, en la que el análisis, la preparación y el talento eran más importantes que la oportunidad o momento decisivo de la toma, en contraste con el punto de vista de Moholy-Nagy de afán más experimental. Peterhans pensaba que esas prácticas no tenían respeto por el método y animaba a los estudiantes a lograr en las fotografías una gran cantidad de tonalidades grises en lugar de los contrastes violentos tan apreciados en la escuela; para lograrlo era necesario emplear un negativo de mucha calidad y obtener el máximo rendimiento en el revelado. Los estudiantes aprendieron, a la vez, cómo crear imágenes e iluminación a fin de aprovechar al máximo el potencial de los negativos. En los ejercicios usaban filtros, fotografiaban el mismo motivo en repetidas ocasiones con variaciones en el foco y la intensidad de la luz, reproducían múltiples copias del mismo negativo, elaboraban notas sobre las condiciones de las tomas y establecían comparaciones (Droste, 1990: 222; Ware, 2000: 526 y 528).

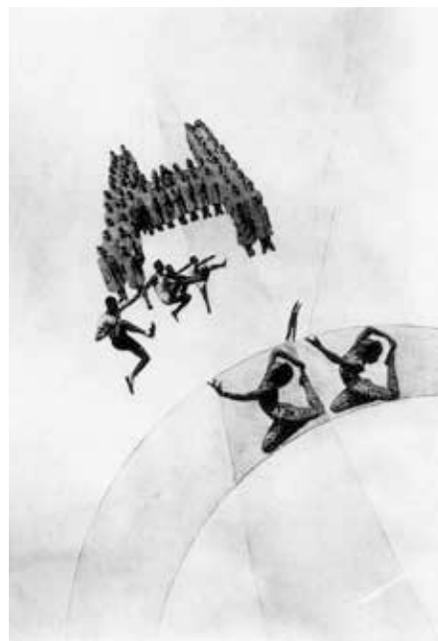
Otro ejercicio consistió en registrar los resultados de los modelos del mercado, así como los efectos de la densidad de las partículas de plata de las emulsiones para foto-



**Figura 14.** Naturaleza muerta con pipa, fotografía de Otto Steinert, 1958. Copia vintage, gelatina de bromuro de plata. Steinert, influido por la Bauhaus, fue uno de los principales representantes de la fotografía artística de la posguerra (Hermann, 2002: 531).

grafías. Peterhans preparaba a los alumnos en la práctica fotográfica, consideraba los distintos métodos de utilidad, como ampliar o reducir una imagen de acuerdo con los espacios de los impresos. Estaba en contra de fomentar una despreocupada expresión individual o un acercamiento desordenado en la fotografía publicitaria o de prensa, a fin de formar profesionales con una visión de la fotografía objetiva desde su perspectiva (Ware, 2000: 529).

Posterior a la Bauhaus, en 1951 se inauguró una de las exposiciones más importantes de fotografía artística de la posguerra, en la que se incluía una retrospectiva de la fotografía de Moholy-Nagy y Herbert Bayer, entre otros (Hermann, 2000: 530). Es indudable que la escuela influyó de manera trascendente en las tendencias vanguardistas de la fotografía mundial, la cual adoptó características muy creativas y con múltiples facetas; en estas corrientes la figura del autor adquirió gran importancia; a diferencia, los temas ideológicos y políticos y las referencias a la realidad en la fotografía estuvieron casi ausentes durante la posguerra. Uno de los principales representantes de la fotografía artística fue Otto Steinert, quien la popularizó entre



**Figura 15.** Sueño de las jóvenes del internado, fotomontaje de Moholy-Nagy, 1925. Es notoria la influencia constructivista: las líneas que convergen en el fondo conectan los tres planos y le dan dinamismo a la composición (Naef, 1995: 30).

los estudiantes, además de teorizar sobre ella. Su trabajo: una combinación de fotogramas, montaje y fotografía en movimiento, expresó numerosos paralelismos, sobre todo con Peterhans, aunque tuvo algunas similitudes con Moholy-Nagy, principalmente, en sus fotogramas (Herrmann, 2000: 5531). Steinert realizó retratos atemporales imposibles de situar en un contexto, naturalezas muertas, semejantes a las de Peterhans, sobrias composiciones ordenadas en torno a un eje central con gran destreza técnica. El paralelismo con Moholy-Nagy, en cuanto a su apego a la realidad vital, sólo se manifestó en la apariencia, tampoco se propuso ampliar de forma productiva la capacidad de percepción, a la manera de éste. Aun así, la gran actividad experimental fotográfica de este último, durante su estancia en la Bauhaus, sentó las bases para el desarrollo de la fotografía artística posterior a la Segunda Guerra Mundial, tal y como lo mostró la retrospectiva de su trabajo en la exposición mencionada.

#### **EL AURA EN LA FOTOGRAFÍA DE LA BAUHAUS**

La fotografía de Walter Peterhans se ubica en el nuevo realismo descrito por Siegfried

Kracauer en su libro *Teoría del cine* (2013).<sup>26</sup> Esta corriente enfatizó en la capacidad de la cámara para registrar y revelar los hechos, aun si se modificaban sus formas de representación, lo cual disienta de los primeros realistas, quienes pensaban en los registros sin mayores alteraciones. Edward Weston, por ejemplo, valoraba la precisión, los detalles, la sutileza de las tonalidades, sin embargo, extrajo de la naturaleza composiciones abstractas. Moholy-Nagy reconoció el impacto de la fotografía en el arte, pero pensaba que este medio no debía limitarse a una visión restringida de la naturaleza. Su influencia del constructivismo soviético y el neoplasticismo, lo condujeron a incursionar en la objetividad artística bajo los parámetros de la abstracción formal; de ahí su búsqueda experimental para el logro de efectos novedosos que estimularan la percepción. Estas características lo ubican fuera de las dos tendencias dominantes de la fotografía señaladas por Kracauer (2013, 27-32): la realista, que culmina con el registro de la naturaleza y la formativa, que aspira a la creación artística.

Las observaciones sobre el trabajo de Peterhans se deben a su obra fotográfica, ya que no publicó libros que desarrollaran sus concepciones. En cambio, Moholy-Nagy realizó numerosas publicaciones; como ya se mencionó, de su estancia en la Bauhaus destaca *Pintura, fotografía y cine*. Sus ideas son el resultado de sus intuiciones sobre los procesos creativos y de sus conocimientos sobre arte y diseño. Explicó las virtudes de la nueva técnica y, a su juicio, la fotografía supera a la pintura sobre el lienzo, pues sus texturas exaltan la individualidad y el ego. Con la fotografía, Moholy-Nagy (2008: 127) se propuso “penetrar más allá de la vanidad, en el reino de la validez objetiva y servir al público como agente anónimo”: desdeñó el toque personal, la obra única, por lo cual dejó de firmar sus cuadros. Para él las posibilidades de las nuevas técnicas son, prácticamente, incondicionales: pareciera que en el simple transcurrir del tiempo producirían cambios en los gustos y la valoración social del arte.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Las observaciones del autor sobre las tendencias de la fotografía se incluyen al comienzo del libro arriba mencionado, como antesala de sus investigaciones sobre el cine.

<sup>27</sup> Estas ideas que elaboró en su época de la Bauhaus las mantuvo años después, como lo vemos en su artículo *Del pigmento a la luz*, publicado en 1936.

A pesar de advertir el futuro del arte por la influencia tecnológica, no elabora un entramado teórico que explique los efectos de los nuevos medios técnicos en las transformaciones estructurales del arte, lo cual dificulta un entendimiento profundo de la forma en que la sociedad de ese tiempo valora el arte e influye en su evolución.

Walter Benjamin, once años después de la edición de *Pintura, fotografía, cine*, publicó un libro donde explica el fenómeno con mayor profundidad: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.<sup>28</sup> El texto muestra la manera en que la fotografía y el cine se transforman gracias a la técnica e inciden en la apreciación social del arte; explica, a su vez, que la reproducción, gracias a estos medios, genera la pérdida de originalidad y unicidad de la obra, así como sus cualidades sagradas que tuvo desde sus orígenes hasta el siglo XVIII. Estas propiedades, ligadas a lo hierático, corresponden al aura artística:<sup>29</sup> el valor de culto contrapuesto al valor de exhibición promovido por la reproductibilidad técnica y sus múltiples copias, distribuidas en grandes cantidades para el disfrute del gran público, lo cual produce una inversión de los valores artísticos que Benjamin (2003: 54) advierte:

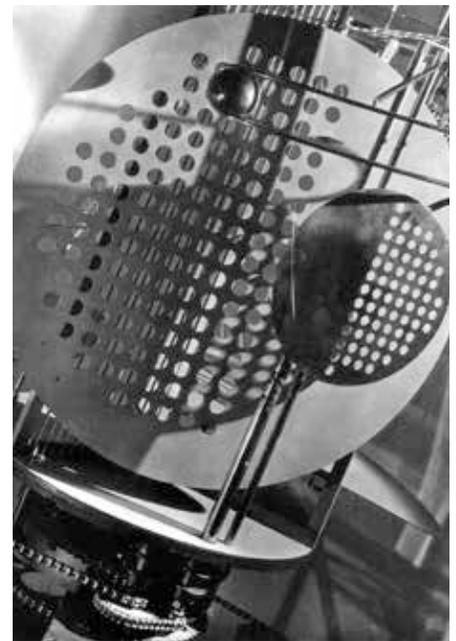
Así como en los tiempos prehistóricos la obra de arte fue, ante todo, un instrumento de la magia, en virtud del peso absoluto que recae en su *valor ritual* —un instrumento que sólo más tarde fue reconocido en cierta medida como obra de arte—, así ahora, el peso absoluto recae en su *valor de exhibición*; la obra de arte se ha convertido en una creación dotada de funciones completamente nuevas.<sup>30</sup>

La inversión de valores ocasionada por la reproducción técnica explica la pérdida de importancia del artista individual y la unicidad de la obra en los que pensó Moholy-Nagy, quien dejó de firmar sus cuadros y reprodujo, sin mayor reparo, el original, a fin de adaptar las copias a diferentes formatos de publicación y exhibición.

<sup>28</sup> *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936).

<sup>29</sup> Aura es, dice Benjamin, con apoyo en la definición de Ludwig Klages, “el apareamiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar” (Echeverría, 2003: 15).

<sup>30</sup> Cursivas nuestras.



**Figura 16.** Naturaleza muerta con pipa, fotografía de Otto Steinert, 1958. Copia vintage, gelatina de bromuro de plata. Steinert, influido por la Bauhaus, fue uno de los principales representantes de la fotografía artística de la posguerra (Hermann, 2002: 531). Caleidoscopio del espacio y la luz, escultura móvil de metal, vidrio y plástico realizada por Moholy-Nagy para experimentar con la reflexión de la luz en el espacio. Esta pieza es el mejor ejemplo de las ideas del autor sobre el arte y el diseño; la utilizó para filmar el cortometraje *Ein Lichtspiel Schwarz Weiss Grau*, en 1930 (Naef, 1995: 81).

La invención de la fotografía y la reproducción masiva de obras pictóricas ocurre en la segunda mitad del siglo XIX, en una sociedad moderna, más liberada del totemismo y la religión. En las cuevas del paleolítico, los humanos pintaron imágenes divinas que protegieran a su comunidad: representaciones de los ancestros primordiales según el psicoanálisis. En torno a éstas, celebraron rituales sacrificiales de adoración y expiación; acompañados de música, danza, atuendos y marcas corporales los miembros del clan imitaban al tótem con sentimientos ambivalentes de alegría y tristeza. En el devenir civilizatorio, los tótems se transmutarían en dioses y serían representados con imágenes divinas que se convertirían en obras de arte (Freud, 1913: 135-162). Con el advenimiento de la Modernidad los rituales se transforman y adoptan nuevas formas, sobre todo, a partir del capitalismo mercantil y sus nuevos valores: la racionalidad, el ahorro, el trabajo y el dinero. Además, en el siglo XIX los Estados na-

cionales sustituyen las mitologías religiosas y sus divinidades por leyendas de origen y héroes patrios. En este contexto, los ideales capitalistas y nacionalistas predominaron sobre los religiosos, las imágenes sagradas y las obras de arte perdieron importancia como reminiscencias del rito primordial (su valor de culto): aumentaron sus valores pecuniarios promovidos por su exposición masiva. La reproducción mecánica facilitó la comercialización de la obra, mediante infinidad de copias dirigidas al gran público, dispuesto a pagar por ellas a pesar de la pérdida del aura.

John Berger explica la reincidencia de este fenómeno en el original de una obra, ya que adquiere una nueva significación en el imaginario del público, al convertirse en la base de múltiples copias: “Lo que percibimos como único ya no es lo que nos muestra su imagen; su primera significación ya no estriba en lo que dice, sino en lo que es” (el original de las reproducciones que el espectador conoce) (Berger y otros, 2007: 27).

Berger agrega:

La falsa religiosidad que rodea hoy las obras originales de arte, religiosidad dependiente en último término de su valor en el mercado, ha llegado a ser el sustituto de aquello que perdieron las pinturas cuando la cámara posibilitó su reproducción. Su función es nostálgica. He aquí la vacía pretensión final de que continúen vigentes los valores de una cultura oligárquica y antidemocrática (Berger y otros, 2007: 30).

Para el autor, el estatuto del arte como el más importante entre los valores simbólicos, representa el orden establecido, en el cual los poderes dominantes de las obras se disponen como repositorio y representación de su riqueza. La reproducción técnica libera a las obras y las pone a disposición del gran público, quien las usa de diversas maneras, sin embargo, esto no garantiza ideales emancipatorios, pues muchas de las copias validarán el sistema jerárquico y la desigualdad social (Berger y otros, 2007: 32-37).

Esta última observación, realizada treinta y seis años después de la publicación de Benjamin,<sup>31</sup> alerta sobre el optimismo tecnológico que compartieron Benjamin y Moholy-

Nagy; ambos pensaban que los nuevos medios técnicos aplicados al arte terminarían con la exclusividad y el elitismo, propios de la burguesía petulante; se manifestaron en contra de la individualidad, la genialidad, el toque personal, la originalidad, la obra única. Benjamin pensó que la reproductibilidad pondría a las obras de arte a disposición de las masas y terminaría con su unicidad y su valor de culto, lo que, finalmente, aniquilaría la esencia sagrada del arte, con lo cual la política revolucionaria sustituiría a la religión en el camino hacia el socialismo. Los ideales utópicos y los anhelos por una sociedad igualitaria fueron compartidos por las vanguardias y movimientos de la época, entre ellos la Bauhaus. Ésta consideró que el arte no estaba por encima de la sociedad, sino que formaba parte de ella, por lo que debía ser aplicado al diseño de objetos útiles para satisfacer las necesidades biológicas y estéticas de las mayorías afectadas por la guerra.

Como se dijo, en los años veinte, del siglo pasado, el debate sobre el estatuto artístico de la fotografía estaba abierto; para algunos fue un simple instrumento de reproducción mecánica que no requería habilidades especiales. Para otros, como Moholy-Nagy, ofrecía posibilidades artísticas aún desconocidas; en la exploración de éstas empleó su creatividad: ideó fotogramas, *collages*, fotomontajes y el caleidoscopio del espacio, entre otras novedades. Aunque el artista no fue partidario de exaltar su individualidad creadora, su trabajo fotográfico se convirtió en una obra autoral y única, con gran valor en el mercado del arte y un creciente aprecio.

En el taller de publicidad de la Bauhaus, la fotografía fue un medio complementario de la impresión, la ilustración y la tipografía en el diseño de anuncios. Aunque Moholy-Nagy no trabajó en este taller, algunos de sus estudiantes—como Charlotte Voepel—se valieron de sus enseñanzas en la realización de promocionales (Brüning, 2000: 491). Walter Peterhans, quien ejerció la publicidad, enfocó la fotografía a los problemas de diseño de la comunicación gráfica; se inclinó por el uso metódico de la fotografía y aunque desdeñó la intuición plástica de Moholy-Nagy, su trabajo, de gran calidad artística, también forma parte del mercado del arte.

## CONCLUSIONES

El auge de la tecnología revolucionó la fotografía y el arte, tanto en su manera de reproducirse como de recibirse. El optimismo generado por los nuevos medios promovió su uso y resaltó las posibilidades de liberar al ser humano de sus tareas rutinarias. Las facultades de la fotografía, sus facilidades para replicar imágenes, repercutieron en la comunicación gráfica; gracias a esto los periódicos la incluyeron como ilustraciones de múltiples sucesos importantes que se difundieron por todo el orbe. Benjamin analizó la forma en que este medio favoreció el disfrute artístico de las grandes masas mediante las réplicas de obras originales, lo cual inhibió su exclusividad para las élites, no obstante la pérdida del aura, destinada a su valor de culto.

En general, las vanguardias vieron en el avance tecnológico la superación de la sociedad tradicional y la desigualdad social. La Bauhaus formó parte activa de estos movimientos, al caracterizarse por enfocar el potencial técnico en la producción de objetos útiles—mediante la conjunción del arte, la artesanía y el diseño— con el propósito de satisfacer las necesidades materiales y estéticas de la sociedad. La importancia de la fotografía, en este sentido, fue crucial debido a su novedad; se utilizó en las ilustraciones, en la impresión y en la tipografía, en el diseño de la comunicación gráfica. László Moholy-Nagy fue el artista que más exploró sus posibilidades, por medio de la práctica interdisciplinaria y la constante experimentación en el fotograma o el caleidoscopio del espacio y la luz; se adelantó a su tiempo, prefiguró las técnicas informáticas aplicadas a la imagen intermedial de la actualidad; su actitud revolucionaria no fue comprendida, por lo cual abandonó la Bauhaus. Peterhans, más conservador, fomentó los saberes de la ciencia y la técnica fotográfica; aprovechó las cualidades de este medio de expresión para representar la realidad física, lo que se aprecia, por ejemplo, en sus trabajos de naturalezas muertas.

El espíritu vanguardista de la Bauhaus se aprecia, sobre todo, en el trabajo interdisciplinario de Moholy-Nagy y en las ideas que plasmó en numerosos libros y artículos. Si bien estuvo en contra de la individualidad y la originalidad artísticas, hoy en día su obra ha pasado a formar parte del mercado del arte; sin embargo, la misma reproducción técnica nos permite tener acceso a ella y uti-

<sup>31</sup> John Berger y Mike Dibb realizaron la serie de televisión *Ways of seeing* en 1972; en el mismo año publicaron con Sven Blomberg, Chris Fox y Richard Hollis el libro homónimo, en Penguin Books.

lizarla como medio para investigar sobre las relaciones formales de los objetos de arte y de diseño.

## FUENTES CONSULTADAS

Ackermann, Ute (2000). "La Bauhaus en la intimidad". En Fiedler, Jeannine y Peter Feierabend (ed.), *Bauhaus*. Colonia: Könemann.

Bähr, Astrid (2019). "Adenda s/t". En Moholy-Nagy, László, *Painting, Photography, Film. Bauhausbücher 8*. Zúrich: Lars Müller Publishers.

Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*. México: Itaca.

Berger, John, Sven Blomberg, Chris Fox, Michael Dibb y Richard Hollis (2007). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Brüning, Ute (2000). "La imprenta y el taller de publicidad". En Fiedler, Jeannine y Peter Feierabend (ed.), *Bauhaus*. Colonia: Könemann.

Clark, Toby (2000). *Arte y propaganda en el siglo xx*. Madrid: Akal.

De Micheli, Mario (1971). "Gropius y 'sus' artistas". En Collotti, Enzo y otros, *Bauhaus*. Madrid: Comunicación.

Droste, Magdalena (1990). *Bauhaus. 1919-1933*. Berlín: Benedikt Taschen.

Echeverría, Bolívar (2003). "Introducción: Arte y utopía". En Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*. México: Itaca.

Freud, Sigmund (1913). "Tótem y tabú". *Obras completas* (2007), (XIII). Buenos Aires: Amorrortu.

Gropius, Walter (1971). "Documentos didácticos". En Collotti, Enzo y otros, *Bauhaus*. Madrid: Comunicación.

Haus, Andreas (2000). "La Bauhaus y su marco histórico". En Fiedler, Jeannine y Peter Feierabend (ed.), *Bauhaus*. Colonia: Könemann.

Hermann, Ulrike (2000). "Walter Peterhans o la búsqueda de la fotografía subjetiva". En

Fiedler, Jeannine y Peter Feierabend (eds.), *Bauhaus*. Colonia: Könemann.

Holz, Hans Heins (1979). *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Janson, Horst W. (1991). "El mundo Moderno". *Historia general del Arte*, t. 4. Madrid: Alianza.

Kentgens-Craig, Margret (1999). *The Bauhaus and America. First contacts 1919-1936*. Massachusetts y Londres: MIT Press.

Kracauer, Siegfried (2013). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.

Kühn, F. Karl (2002). "De la belleza sin emociones al agotamiento del racionalismo: la propaganda de anteaer, los anuncios de ayer, la publicidad de hoy y la comunicación de mañana". En Fiedler, Jeannine y Peter Feierabend (eds.), *Bauhaus*. Colonia: Könemann.

Moholy-Nagy, László (1936). "Del pigmento a la luz". En Fontcuberta, Joan (ed.) (2013), *Estética fotográfica*. Barcelona: México.

Moholy-Nagy, László (2008). *La nueva visión y reseña de un artista*. Buenos Aires: Infinito.

Moholy-Nagy, László (2019). *Painting, Photography, Film. Bauhausbücher 8*. Zúrich: Lars Müller Publishers.

Müller, Lars (2019). "Adenda s/t". En Moholy-Nagy, László, *Painting, Photography, Film. Bauhausbücher 8*. Zúrich: Lars Müller Publishers.

Naef, Weston (ed.) (1995). *In focus. László Moholy-Nagy: Photographs From the J. Paul Getty Museum*. Los Ángeles: J. Paul Getty Museum.

Schmitz, Norbet M. (2000a). "El curso preliminar de Johannes Itten: la formación humana". En Fiedler, Jeannine y Peter Feierabend (eds.), *Bauhaus*. Colonia: Könemann.

Schmitz, Norbet M. (2000b). "El curso preliminar de László Moholy-Nagy: competencia de los sentidos". En Fiedler, Jeannine y

Peter Feierabend (eds.), *Bauhaus*. Colonia: Könemann.

Schmitz, Norbet M. (2000c). "László Moholy-Nagy". En Fiedler, Jeannine y Peter Feierabend (ed.), *Bauhaus*. Colonia: Könemann.

Ware, Katherine C. (2000). "La fotografía en la Bauhaus". En Fiedler, Jeannine y Peter Feierabend (eds.), *Bauhaus*. Colonia: Könemann.

Wesemann, Arnd (2000). "El teatro de la Bauhaus en otros escenarios". En Fiedler, Jeannine y Peter Feierabend (ed.), *Bauhaus*. Colonia: Könemann.

Wilhelm, Karin (2000). "Los tres directores de la Bauhaus". En Fiedler, Jeannine y Peter Feierabend (eds.), *Bauhaus*. Colonia: Könemann.

Wingler, Hans M. (1975). "Experimentos fotográficos". En Wingler, Hans M. (ed.), *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlín 1919-1933*. Barcelona: Gustavo Gili.

Zevi, Bruno (1974). *Poetica dell'architettura neoplastica*. Turín: Einaudi.

## Filmografía

Moholy-Nagy, László (1930). *Ein Lichtspiel Schwarz Weiss Grau*. Alemania. 6:35 min.