

EL DIBUJO Y LA ARQUITECTURA EN LA OBRA DE LYONEL FEININGER: DEL PRISMATISMO CUBISTA A LA ABSTRACCIÓN ESPIRITUAL

DRAWING AND ARCHITECTURE IN THE WORK OF LYONEL FEININGER: FROM CUBIST PRISMISM TO SPIRITUAL ABSTRACTION

Fernando Linares García

doi: 10.4995/ega.2019.11543

Este artículo rinde homenaje a la figura del pintor y profesor germano-estadounidense Lyonel Feininger, uno de los principales maestros de la Bauhaus, a los 100 años de su primera exposición individual en Berlín, en 1917. Feininger fue un artista independiente y muy versátil, gran cultivador del dibujo como principio y fin de su obra, sobre todo del apunte *in situ*; dominador de multitud de técnicas gráficas y pictóricas: cómic, caricatura, grabado, carboncillo, acuarela, óleo, maquetas, etc. Bebió de las fuentes de numerosas vanguardias, desde el expresionismo hasta la abstracción, pasando por el cubismo y el orfismo, y culminando en su particular "prismatismo", pero sin llegar a vincularse del todo con ningún movimiento en concreto. Destacó en el transcurso de su vida por una evolución plástica y una búsqueda espiritual muy personal de las que este escrito da cuenta.

PALABRAS CLAVE: LYONEL FEININGER. DIBUJO DE ARQUITECTURA. VANGUARDIAS. CUBISMO. BAHUAUS

This article pays homage to the German-American painter and teacher Lyonel Feininger, one of the great masters of the Bauhaus, upon the hundredth anniversary of his first solo exhibition in Berlin in 1917. Feininger was an independent and very versatile artist. He was a great cultivator of drawing as the beginning and the end of his work, especially when it came to sketching in situ. He mastered a multitude of graphic and pictorial techniques, including comics, cartoons, engravings, charcoals, watercolours, oils and modelling. He drew on numerous avant-garde movements, from expressionism to abstraction, cubism and orphism, and this culminated in his own "prismism," though he never became fully linked with any movement in particular. What made him stand out during his lifetime was his visual evolution and a very personal spiritual quest, which this text provides an account of.

KEYWORDS: LYONEL FEININGER. ARCHITECTURAL DRAWINGS. AVANT-GARDE MOVEMENTS. CUBISM. BAUHAUS



1. Izq.) L. Feininger, (sin título) Autorretrato sentado con plumilla, 1908; tinta (16,5 x 11,1 cm). Colección particular Dcha.) Retrato fotográfico de L. Feininger realizado por su hijo Lux en la playa, 1928 (12 x 20 cm). Moeller Fine Art, N.Y.

1. Left) L. Feininger, (untitled) Sitting self-portrait with pen, 1908; ink (16.5 x 11.1 cm). Private collection Right) Photographic portrait of L. Feininger taken by his son Lux on the beach, 1928 (12 x 20 cm). Moeller Fine Art, N.Y.



1

Primeros años y llegada a Alemania

Hijo de reputados músicos de origen alemán, Lyonel Feininger nació en 1871 en Nueva York. De niño, se dedicaba a callejear por las calles de Manhattan. Le gustaba perderse por los muelles y estaciones para contemplar los barcos y trenes. A los dieciséis años se trasladó a Hamburgo para formarse como violinista, aunque su verdadero camino no sería la música sino el dibujo, sobresaliendo desde temprana edad **1**. Allí comenzó sus estudios en la Escuela Pública de Artes y Oficios. Luego, tras superar el ingreso, se trasladó a la Real Academia de Berlín. Copiar estatuas clásicas tampoco le motivaría y empezó a interesarse por la caricatura (Fig. 1).

Realizó sus primeros apuntes de forma autodidacta. No acudía ya a ninguna academia para formarse, lo que condicionó su estilo como libre, autónomo y muy personal. El dibujo fue siempre la base primordial de su trabajo. Poco a poco, sus apuntes *in situ* se iban transformando en el medio y fundamento con

el que elaborar sus composiciones pictóricas, aprendiendo un recurso que mantendría siempre (Fig. 2).

Posteriormente, colaboraría con algunas revistas alemanas de prestigio realizando portadas y series gráficas de humor. En 1906 el director del *Chicago Sunday Tribune* viajó a Alemania y le propuso trabajar en dos tiras cómicas. Feininger aceptó, pero tampoco se encontró totalmente satisfecho en este género; se sentía impotente para desplegar todo su potencial creativo. Ese año viajó a París junto con su mujer, Julia Berg, dando un giro a sus temáticas, alejándose de la naturaleza y centrándose más en la arquitectura, las ciudades y sus gentes.

Llenaba sus blocs con apuntes rápidos de la realidad, puede que influido por su relación con el escultor F. Colarossi, que daba mucha importancia al dibujo suelto; también realizaba otros más acabados, valorando la entonación, las luces y texturas de los edificios. Sus ilustraciones a color anunciaban ya al futuro pintor. En ellas, la figura humana estaba arropada

Early years and arrival in Germany

The son of renowned musicians of German origin, Lyonel Feininger was born in New York in 1871. As a child, he spent his time wandering about the streets of Manhattan. He enjoyed losing himself looking at boats and trains in docks and stations. When he was 16, he moved to Hamburg to receive training as a violinist, though his true path would not be music but drawing, at which he excelled from an early age **1**. It was in Hamburg that he started his studies at the Public School of Arts and Crafts. He then transferred to the Royal Academy in Berlin after winning a place there. Copying classical statues failed to motivate him, and he began to take an interest in caricature (Fig. 1).

He produced his first sketches on a self-taught basis. He did not undergo training at any academy, and this shaped the free, autonomous and very personal nature of his style. His work was always primarily based on drawing. Little by little, his *in situ* sketches became the medium and foundation that he used to produce his pictorial compositions, and he learned a skill that he would always keep (Fig. 2). Later, he would work with renowned German magazines, making covers and humorous graphical series. In 1906, the editor of the *Chicago Sunday Tribune* travelled to Germany and asked him to produce two comic strips. Feininger accepted, but he was not completely happy with this genre either; he felt powerless



2

to deploy his full creative potential. That year, he travelled to Paris with his wife, Julia Berg. This brought about a shift in the themes of his work: he moved away from nature and focused more on architecture, cities and their peoples. He filled his pads with quick sketches of real life, perhaps influenced by the sculptor F. Colarossi, who attached a great deal of importance to rough drawing. He also produced more polished pieces, in which he brought out the shading, lighting and texture of buildings. His colour illustrations foreshadowed the future painter. In them, the human figure is accompanied by architectural backgrounds. These figures were taken from his sketch books, and they now took on an almost monumental side that dominated the entire composition. He would later make paintings of them. Feininger hit a plateau with his illustrations, and he needed a change. At 36 years of age, he began to work with oils, motivated mainly by his wife's encouragement and understanding. Initially, he approached the canvas with the language of comics: profiled contours, spot colours, and an absence of details, shadows or dark planes. However, he did not completely move away from illustration, as it was his main (albeit scarce) source of income. He adopted a more abstract style based on a geometry of

por fondos arquitectónicos. Esos personajes estaban extraídos de sus cuadernos, adoptando ahora un carácter casi monumental que dominaba toda la composición; posteriormente serían versionados en pintura.

Feininger tocaba fondo en la ilustración y necesitaba un cambio. Con 36 años, comenzó a trabajar el óleo motivado, principalmente, por el ánimo y la comprensión de su esposa. Inicialmente, trataba el lienzo con el lenguaje del cómic: contornos perfilados, colores planos, ausencia de detalles, sombras o planos oscuros; aunque no rompió del todo con la ilustración pues, aunque escasa, era su principal fuente de ingresos. Trabajaba un estilo más abstracto basado en una geometría de líneas rectas y planos fragmentados a color.

En París conoció a las principales vanguardias que estaban revolucionando el arte. Su primera visión

de los polémicos cubistas de la Sala 41 en el *Salón des indépendants* le resultó impactante, impulsándole a encontrar una nueva espacialidad: “era algo que yo intuitivamente había estado buscando durante años” (Tobien 1988, p.10), apuntaba. Así, aprendió a superponer planos, a descomponer los elementos, a practicar las visiones múltiples y, sobre todo, a captar el volumen mediante el color. En 1911 expuso en dicha sala seis cuadros. Su obra guardaba muchas similitudes con el rayonismo –o lucismo– de M. Larionov y N. Goncharova en referencia al uso de líneas como rayos de luz; pero, principalmente, con el cubismo órfico de R. Delaunay, más dinámico y cromático; incluso con los futuristas italianos. Sus óleos asimilaban los principios cubistas sintetizándolos con el lenguaje de sus ilustraciones (Fig. 3). El binomio “volumen-color” lo acompañaría durante toda su carrera.



3



2. Apuntes de juventud de L. Feininger:

A) *Liège*, 1890; plumilla, tinta, *gouache* y blanco. Alfred Vance Churchill Papers Regarding L. Feininger. 1888-1944. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington
 B) *Schöneberg*, 1892; lápiz realzado con blanco y cobre. Colección particular. Moeller Fine Art. N.Y.
 C) *Ribnitz*, 1905; lápiz realzado con blanco. Deutschen Bernsteinmuseums. Kunstverein Ribnitz-Damgarten

3. L. Feininger: A) “Les regrets de M. Hearst”, *Le Témoin*, I, n° 6, 1906; impresión fotomecánica para revista (36,8 x 32,2 cm). Colección particular
 B) (Sin título) El hombre blanco, 1907; óleo (68,3 x 52,3 cm). Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
 C) (Sin título) La dama de malva, 1922; óleo (100,5 x 80,5 cm). Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

2. Sketches from L. Feininger's youth:

A) *Liège*, 1890; pen, ink, *gouache*, and white. Alfred Vance Churchill Papers Regarding L. Feininger. 1888-1944. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington
 B) *Schöneberg*, 1892; pencil highlighted with white and copper. Private collection. Moeller Fine Art. N.Y.
 C) *Ribnitz*, 1905; pencil highlighted with white. Deutschen Bernsteinmuseums. Kunstverein Ribnitz-Damgarten

3. L. Feininger: A) “Les regrets de M. Hearst”, *Le Témoin*, I, no. 6, 1906; photomechanical print for magazine (36.8 x 32.2 cm). Private collection
 B) (Untitled) The white man, 1907; oil (68.3 x 52.3 cm). Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
 C) (Untitled) The woman in mauve, 1922; oils (100.5 x 80.5 cm). Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

La Bauhaus y su preferencia por la arquitectura

Su predilección por la arquitectura comenzó en 1913, cuando instaló su estudio en Weimar. Diariamente, exploraba con su bicicleta los pueblos cercanos para respirar su carácter histórico, llegando cada vez más lejos. La contemplación de la arquitectura tradicional alemana y las antiguas iglesias con sus enhiestas torres le conmovieron, marcándole el camino en detrimento del dibujo de ilustración. Durante horas, apunte tras apunte, iba captando la esencia y belleza de estos lugares en sus cuadernos, casi místicamente. En cada dibujo incorporaba elementos nuevos: campanarios, molinos, puentes, pajares, ruinas...; siempre intentando entender el secreto de sus formas 2 (Fig. 4).

Así, se hizo con un fondo de archivo de miles de apuntes y bocetos, que denominaba como su

“capital” y que, tras los años, recurría a él, una y otra vez, para versionarlos en otras técnicas. Las excursiones condicionaban sus temáticas y comenzó a realizar series centrales de un mismo motivo: paisajes, iglesias, pueblos, ciudades, playas, etc. El puente de la ciudad de Weimar era su límite de confort, de tranquilidad, pues hasta ahí llegaba en sus excursiones; se pasaba horas contemplándolo y realizando apuntes que luego trasladaría a sus pinturas, disgregando y fracturando cada vez más las composiciones 3 (Fig. 5).

En 1917 realizó su primera exposición individual en la galería *Der Sturm* de Herwarth Walden en Berlín 4. Durante los años de la I Guerra Mundial trabajó también el arte infantil: el dibujo lúdico y naif como válvula de escape a la situación política y social –similar al estilo de Kandinsky–; grafismos que cobrarían vida en las tallas de madera de casas, barcos y trenes como juguetes para sus hijos. Este interés por el trabajo en madera lo continuó a partir de 1918 realizando planchas xilográficas con gran maestría. Su pericia llevó a W. Gropius 5 a ofrecerle la dirección del taller de grabado e impresión en la Bauhaus, que surgía como fusión de dos escuelas: la de Bellas Artes y la de Artes y Oficios, para duplicar la formación teórico-práctica del alumnado; la enseñanza teórica correría a cargo de P. Klee como profesor de la forma geométrica y V. Kandinsky impartiría la teoría del color; ambos resultarían influyentes en su carrera 6 –y con Jawlensky formarían *Die Blaue Vier*–. Esta instrucción se complementaría con la artesanal que enseñaría Feininger, la de taller, más enfocada al tratamiento de los materiales. Juntos “se esforzarían,

straight lines and coloured fragmented planes.

In Paris, he encountered the leading avant-garde movements that were revolutionizing art. The moment when he first he saw the controversial cubists in Salle 41 of the *Salón des indépendants* had a great impact on him, prompting him to find a new spatiality: “It was something that I had intuitively been looking for years” (Tobien 1988, p.10), he once said. And so he learned to superimpose planes, to break down elements, to work with multiple views and, above all, to capture volume with colour. In 1911, he exhibited six pieces in Salle 41. His work had many similarities with the rayonism—or lurchism—of M. Larionov and N. Goncharova in terms of the use of lines as rays of light. However the main similarities were with the more dynamic and chromatic orphic cubism of R. Delaunay, and even with the Italian Futurists. His oil paintings assimilated early cubist principles and synthesized them with the language of his illustrations (Fig. 3). The pairing of volume and colour remained with him throughout his whole career.

The Bauhaus and Feininger's preference for architecture

Feininger's predilection for architecture began in 1913, when he set up his studio in Weimar. Each day, he would explore nearby villages on his bike, going further and further afield, to take in their history. This contemplating of traditional German architecture and its old churches with their upright towers had an impact on him and set out a path that took him away from illustrational drawing. As the hours went by, sketch by sketch he would capture the essence and the beauty of these places in his notebooks in an almost mystical fashion. In each drawing, he would incorporate new elements, including bell towers, mills, bridges, hay lofts and ruins. In doing so, he always tried to understand the secret of their forms 2 (Fig. 4).

He developed a collection of thousands of sketches. He called it his “capital” and, after years had passed, he revisited it again and again, to make versions of the sketches using other techniques. His excursions shaped his themes, and he began to produce series that centred on a specific motif: landscapes, churches, villages, cities, beaches, and so forth. The bridge in Weimar marked the boundary for his comfort and tranquillity, because that was



4

where he reached in his excursions; he spent hours contemplating it and making sketches that he would then incorporate in his paintings, increasingly separating out and fracturing the compositions **3** (Fig. 5).

In 1917 he had his first exhibition at *Der Sturm*, Herwarth Walden's gallery in Berlin **4**. During World War One he also produced children's art. These playful and naive drawings were an escape valve from the political and social situation, similar in style to Kandinsky. Such

algunos años más tarde, por renovar, desde la Bauhaus, la conexión entre el arte y la vida" (Benévolo 1974, p.424).

Terminaba así un duro periodo como artista independiente. Feininger recibía el encargo de realizar la portada del documento estatutario de la escuela. Dio imagen a la Bauhaus con un grabado expresionista

de un edificio gótico conocido como *Catedral de la luz* —o del socialismo—; símil de la recuperación e integración de todos los oficios, como en los talleres medievales. Todo en pos de alcanzar la obra de arte total; un arte-fusión ideado para todos, que englobaría a la arquitectura **7**, pintura y escultura, simbolizadas en las tres estrellas del grabado.



4. Dibujos de arquitectura de L. Feininger.
Bocetos sueltos a lápiz:
A) *Schlauwe*, 1933 (18,1 x 14,2 cm); colección particular
B) *Hildesheim*, 1921 (16,8 x 13,4 cm); colección particular
C) (Sin título) Torre de St. Geneviève, París, 1906 (18,2 x 13,4 cm); Moeller Fine Art., N.Y.
Apuntes entonados a lápiz:
D) (sin título) Patio trasero de París, 1907 (24,1 x 16,2 cm); colección particular
E) (Sin título) Iglesia de Saint-Valéry, Quberville, 1906 (18,2 x 13,4 cm); Moeller Fine Art., N.Y.
F) *Ribnitz*, 1905 (33 x 25 cm); Moeller Fine Art., N.Y.
G) *Middelhagen*, 1902 (26,4 x 21 cm); colección particular
Apuntes a plumilla:
H) *The Barns*, 1911 (23,8 x 35,7 cm); colección particular.
I) *The Philosophers*, 1911 (24,1 x 31,4 cm); colección particular
Composiciones a carboncillo:
J) *Mellingen VII*, 1917 (23,9 x 31,8 cm); Moeller Fine Art., N.Y.
K) *Süssenborn*, 1913 (31,6 x 34,1 cm); colección particular
L) *Mühle*, 1912 (23,7 x 32,1 cm); colección particular

4. Architectural drawings by L. Feininger.
Rough pencil sketches:
A) *Schlauwe*, 1933 (18.1 x 14.2 cm); private collection
B) *Hildesheim*, 1921 (16.8 x 13.4 cm); private collection
C) (Untitled) St. Geneviève tower, Paris, 1906 (18.2 x 13.4 cm); Moeller Fine Art., N.Y.
Pencil-shaded drawings:
D) (Untitled) Back patio in Paris, 1907 (24.1 x 16.2 cm); private collection
E) (Untitled) Saint-Valéry church, Quberville, 1906 (18.2 x 13.4 cm); Moeller Fine Art., N.Y.
F) *Ribnitz*, 1905 (33 x 25 cm); Moeller Fine Art., N.Y.
G) *Middelhagen*, 1902 (26.4 x 21 cm); private collection
Pen sketches:
H) *The Barns*, 1911 (23.8 x 35.7 cm); private collection
I) *The Philosophers*, 1911 (24.1 x 31.4 cm); private collection.
Charcoal compositions:
J) *Mellingen VII*, 1917 (23.9 x 31.8 cm); Moeller Fine Art., N.Y.
K) *Süssenborn*, 1913 (31.6 x 34.1 cm); private collection
L) *Mühle*, 1912 (23.7 x 32.1 cm); private collection

En sus clases, Feininger utilizaba sus propias obras, las xilografías, exponiéndolas como material docente e intercambiando opiniones con sus estudiantes; aplicaba una enseñanza didáctica manual, no teórica. Se mostraba cada vez más crítico con las tendencias artísticas dominantes en la escuela y con el aumento de su tecnificación. Intentaba transmitir a sus devotos alumnos su propia actitud reflexiva ante la naturaleza. Para él, “la forma tenía prioridad sobre el color y la naturaleza estaba por encima de la abstracción” (Widauer 2017, p.45). Pensaba firmemente que el verdadero arte no se podía enseñar.

En este productivo periodo en la escuela también realizó numerosos óleos. En la transición hacia la pintura siguió utilizando su faceta de dibujante. Nunca se conformaba con una única obra, sino que realizaba una serie temática sobre un mismo motivo, que comenzaba con una sucesión de dibujos del natural dispersos temporalmente; cada uno con un lenguaje distinto. Siempre los completaba enmarcándolos linealmente.

El dibujo como fundamento del prisma geométrico

Mientras, seguía dibujando. Sus principales temáticas eran paisajes y edificios, pues en sus ratos libres, después de la docencia, continuaba realizando excursiones por los pueblos de Turingia con sus cuadernos. Paulatinamente, el lenguaje de sus grabados iba sufriendo una metamorfosis: de un cubismo de gran fragmentación, como cristales rotos, pasaba a otras formas más compactas, aumentando el equilibrio entre las masas negras entintadas y el blanco del papel, con un control absoluto de los trazos. Cultivaba un estilo similar al de los expresionistas E. Kirchner y E. Heckel, fundadores del grupo *Die Brücke*.

Feininger empezaba todo partiendo del dibujo. Desde los primeros bocetos preparatorios a línea, apresurados y expresivos, ejecutaba otros más acabados a lápiz, ya entonados y con un alto grado de detalle; después realizaba algunos con un cuidadoso tratamiento de la luz y las sombras, a carboncillo o plumilla, pudiendo también versio-

graphics would come alive in wood carvings of houses, boats and trains made as toys for his children. This interest in working with wood continued from 1918 through his highly skilled production of xylographic plates. His expertise led W. Gropius 5 to offer him the position of head of the Bauhaus's engraving and printing studio, which arose as a merger of two schools (the fine arts school and the arts and crafts school) that came about to double up students' theoretical and practical training. The theoretical learning was led by P. Klee as teacher of geometric forms, while V. Kandinsky taught colour theory. Both would be influential in his career 6, and with Jawlensky they would form *Die Blaue Vier*. This instruction was complemented with the craft training that Feininger would teach in the studio and in a way that was more focused on the handling of materials. Together they “would endeavour some years later to renew the connection between art and life from the Bauhaus” (Benévolo 1974, p.424).

Thus ended a hard period as an independent artist. Feininger was commissioned to make the cover for the school's statutory documentation. He put the Bauhaus into image form with an expressionist print of a Gothic building known as *the Cathedral of light—or of socialism*. It was a simile for the reclamation and integration of all crafts, like in medieval workshops. All this was for the sake of achieving a total work of art: a fusion designed for everyone that would encompass architecture 7, painting and sculpture, symbolized in the print's three stars. In his classes, Feininger used his own works, including his xylographic ones, putting them forward as teaching materials and exchanging opinions with his students. He conducted hands-on, didactic teaching that was not theory based. He became more and more critical over the artistic trends that dominated in the school and over its increasingly technical approach. He tried to convey his reflective attitude towards nature to his devoted students. For him, “form had precedence over colour and nature was above abstraction” (Widauer 2017, p.45). He firmly believed that true art could not be taught. During this productive period at the school, he also completed numerous oil paintings. As he transitioned to painting, he continued making use of his drawing skills. He could never be satisfied with a single work. Rather, he would produce a thematic series on a single motif,



beginning with a series of natural drawings scattered over time, each of which featured a different language. He always completed them by framing them with lines.

Drawing as the foundation for geometric prismism

Meanwhile, he continued drawing. His main themes were landscapes and buildings, and in his spare time after teaching, he continued to go on excursions through the villages of Thuringia with his sketch books. Gradually, the language of his prints underwent a metamorphosis: from a highly fragmented cubism similar to broken glass, he moved on to other more compact forms, increasing the balance between inked black masses and the white of the paper, with absolute control over his lines. He cultivated a style similar to the expressionists E. Kirchner and E. Heckel, founders of the *Die Brücke* group. Feininger started everything from drawing. To

nar la misma composición en acuarela como prueba de color; y, finalmente, si le satisfacía, la transfería al lienzo. Así, entre 1913 y 1936, desarrolló un ciclo de doce pinturas y cientos de dibujos sobre la pequeña iglesia medieval de Gelmeroda, en los que muestra su fijación por la perfilada aguja; distorsionando y alejando en la secuencia el punto de vista y simplificándolo geoméricamente (Fig. 6). También creó otra serie monumental, más reducida, de la iglesia de Nuestra Señora de Halle, entre 1929 y 1931, donde prevalecían consolidándose en las vistas los mismos esquemas compositivos –la diagonal y la flecha en la intersección de las torres– (Fig. 7); además de otras sobre las iglesias de Zirchow y Umpferstadt.

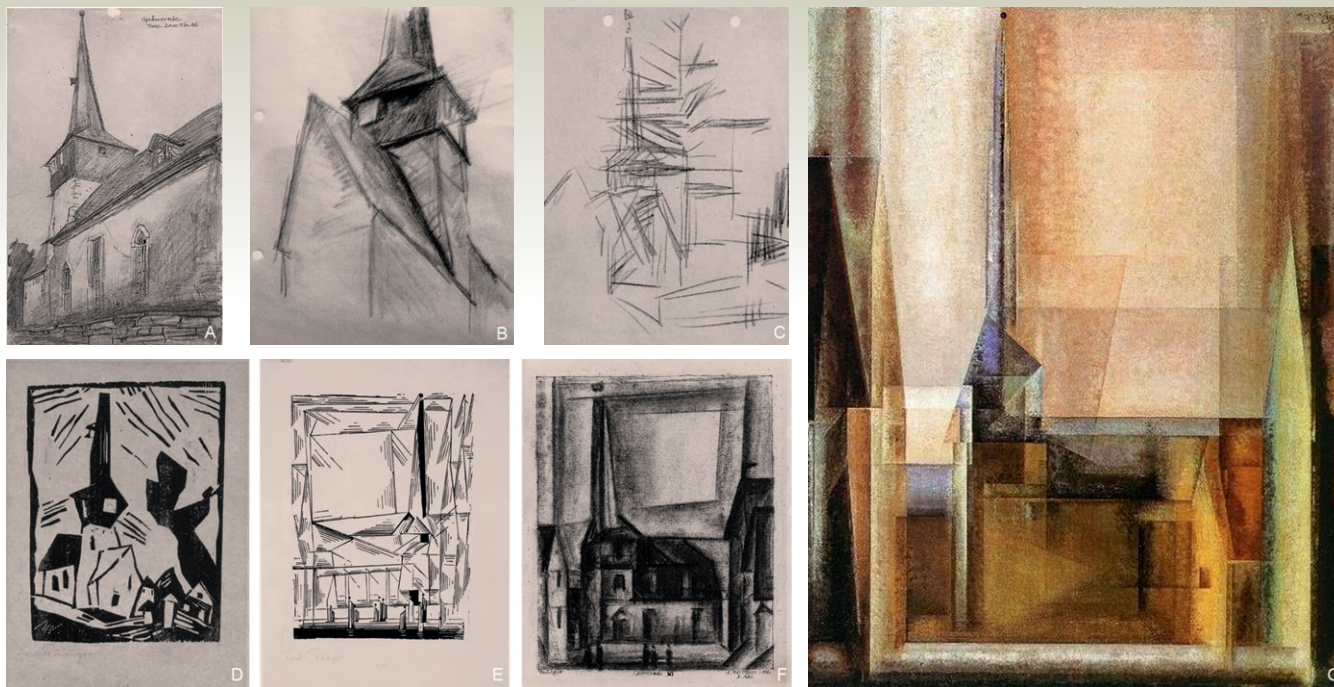
5. L. Feininger. Vistas del puente de la ciudad de Weimar:

- A) *Dier beiden Angler*, 1916; apunte a la acuarela (24,1 x 31,4 cm); The MoMA, N.Y.
- B) *Oberweimar*, 1917; tinta y carboncillo (23,6 x 30,6 cm); colección particular
- C) *Brücke von Weimar* (Puente IV), 1918; óleo (63 x 90 cm); Museo Davos (Suiza)
- D) *Brücke 0* (Puente 0), 1912, óleo (80,3 x 100,3 cm); colección particular. E. *Brücke V* (Puente V), 1919; óleo (80,3 x 100,3 cm); Philadelphia Museum of Art

5. L. Feininger. Views from Weimar's bridge:

- A) *Dier beiden Angler*, 1916; watercolour sketch (24.1 x 31.4 cm); The MoMA, N.Y.
- B) *Oberweimar*, 1917; ink and charcoal (23.6 x 30.6 cm); private collection
- C) *Brücke von Weimar* (Bridge IV), 1918; oil (63 x 90 cm); Davos Museum (Switzerland)
- D) *Brücke 0* (Bridge 0), 1912, oil (80.3 x 100.3 cm); private collection. E. *Brücke V* (Bridge V), 1919; oil (80.3 x 100.3 cm); Philadelphia Museum of Art





6

6. L. Feininger, serie sobre la iglesia de Gelmeroda:

A) *Gelmerode*, 1906; apunte entonado a lápiz (24,3 x 15,8 cm); colección particular

B) (Sin título) Torre de la iglesia, 1913; apunte entonado a lápiz (19,7 x 16,2 cm); Moeller Fine Art, N.Y.

C) (Sin título), 1925; boceto a lápiz (20,3 x 15,8 cm); colección particular

D) (sin título) 1913; grabado en madera a la fibra (28,1 x 22); Kunstsammlungen Chemnitz. Colección Loebermann

E) (Sin título) 1920; grabado en madera a la fibra (45,5 x 34 cm); Kunstsammlungen Chemnitz. Colección Loebermann

F) *Gelmeroda VI*, 1916; composición a carboncillo (29 x 23 cm); Kunstsammlungen Chemnitz. Colección Loebermann

G) *Gelmeroda XII*, 1929; óleo (100,7 x 80,6 cm); Risd Museum, Providence

6. L. Feininger, series on the church in Gelmeroda:

A) *Gelmerode*, 1906; pencil-shaded drawing (24.3 x 15.8 cm); private collection

B) (Untitled) church tower, 1913; pencil-shaded drawing (19.7 x 16.2 cm); Moeller Fine Art, N.Y.

C) (Untitled), 1925; pencil sketch (20.3 x 15.8 cm); private collection

D) (Untitled) 1913; woodcut (28.1 x 22); Kunstsammlungen Chemnitz. Loebermann collection

E) (Untitled) 1920; woodcut (45.5 x 34 cm); Kunstsammlungen Chemnitz. Loebermann collection

F) *Gelmeroda VI*, 1916; charcoal composition (29 x 23 cm); Kunstsammlungen Chemnitz. Loebermann collection

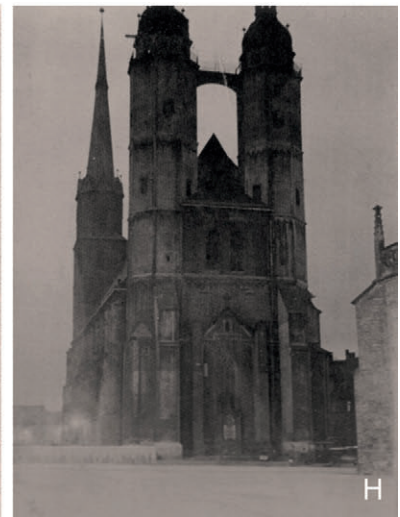
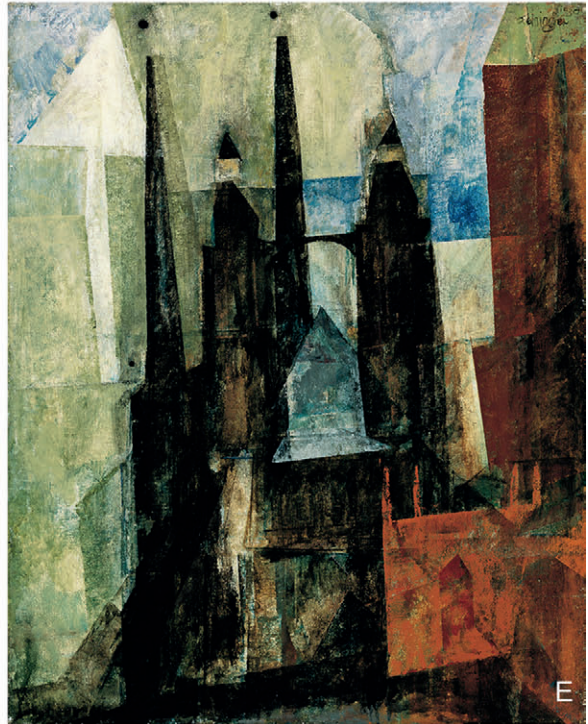
G) *Gelmeroda XII*, 1929; oils (100.7 x 80.6 cm); Risd Museum, Providence

A partir de 1929, Feininger también utilizó la fotografía como elemento de control compositivo, pues le facilitaba captar rápidamente diferentes visiones con efectos expresivos, casi dinámicos, “acelerando” las perspectivas para luego comprobar su mirada sobre el lienzo; solía oscurecer la toma para rebajar su definición y contrastar la imagen –buscando el contraluz–, intensificando y clarificando su visión. Esto se aprecia en los audaces encuadres de la serie sobre Halle, sondeados paralelamente con el apoyo de cámara y lápiz. A veces incluso recortaba las fotos para ensayar distintas configuraciones.

Su particular estilo, que ya estaba presente en sus grabados, lo denominó como “prisma-ismo” (Hess 1959, p.56). En él, dominaban las composiciones de prismas planos, encadenados entre sí, que recordaban fragmentos poliédricos de cristal: “triángulos superpuestos que parecen transparentes, sugiriendo así una sucesión de capas (...) Todas esas formas parecen ensamblarse para comunicar la idea de profundidad y permitir que el artista simplifique los contornos

the first preparatory line sketches, hasty and expressive, he added further touches in pencil, shaded and with a high degree of detail. Later, he made more with a careful handling of light and shadow, with charcoal or pen, and he also made versions of the same composition in watercolour as a colour test. And, finally, if he was satisfied with it, he transferred it to the canvas. Between 1913 and 1936, he completed a cycle of twelve paintings and hundreds of drawings on the small medieval church in Gelmeroda, in which he reveals a fixation with its sleek spire. Within the sequence, he distorts and pulls back the viewpoint and geometrically simplifies it (Fig. 6). He also created another, smaller monumental series of the Church of our Lady in Halle, between 1929 and 1931, where the same compositional schemes –diagonals and the spire at the intersection of the towers– (Fig. 7) were consolidated in the views. And he produced others on the churches in Zirchow and Umpferstadt.

From 1929, Feininger also used photography as a compositional element, since it allowed him to quickly capture different visions with expressive, almost dynamic effects, “hastening” the perspectives to then confirm his gaze on the canvas; he would often darken shots to lower their definition and contrast the image –seeking backlighting– intensifying and clarifying the view. This can be seen in the bold framing of the series on Halle, which was explored with the parallel support of the camera and pencil work. Sometimes he even cut photos to test out different configurations.





7. L. Feininger, serie sobre la *Marienkirche* de Halle (dos composiciones):

Composición 1:

A) (Sin título) 1929; boceto a lápiz (15,1 x 10,7 cm); Kunstmuseum Moritzburg Halle

B) *Halle, Stadtkirche*, 1929; apunte entonado a carboncillo (39,2 x 29,3 cm); Kunstmuseum Moritzburg Halle

C) (Sin título) Vista de la iglesia desde el sudoeste, 1929; fotografía (7,2 x 5,3 cm); Kunstmuseum Moritzburg Halle

D) (Sin título) 1931; óleo (100,5 x 80 cm); Von der Heydt-Museum Wuppertal

Composición 2:

E) (Sin título) Iglesia con flecha, 1930; óleo (100 x 80 cm); Kunstmuseum Moritzburg Halle

F) (Sin título) Vista desde el este, 1929; boceto a lápiz y pinturilla (25,4 x 18,8 cm); Kunstmuseum Moritzburg Halle

G) *Stadtkirche Halle, Abendstunde*, 1929; apunte entonado a carboncillo (35,5 x 27,9 cm); Kunstmuseum Moritzburg Halle

H) (Sin título) Vista de la iglesia desde el este, 1931; fotografía (7,2 x 5,3 cm); Kunstmuseum Moritzburg Halle

7. L. Feininger, series on the *Marienkirche* in Halle (two compositions):

Composition 1:

A) (Untitled) 1929; pencil sketch (15.1 x 10.7 cm); Kunstmuseum Moritzburg Halle

B) *Halle, Stadtkirche*, 1929; charcoal-shaded sketch (39.2 x 29.3 cm); Kunstmuseum Moritzburg Halle

C) (Untitled) View of the church from the southwest, 1929; photo (7.2 x 5.3 cm); Kunstmuseum Moritzburg Halle

D) (Untitled) 1931; oils (100.5 x 80 cm); Von der Heydt-Museum Wuppertal

Composition 2:

E) (Untitled) Church with spire, 1930; oils (100 x 80 cm); Kunstmuseum Moritzburg Halle

F) (Untitled) View from the east, 1929; pencil and paint sketch (25.4 x 18.8 cm); Kunstmuseum Moritzburg Halle

G) *Stadtkirche Halle, Abendstunde*, 1929; charcoal-shaded sketch (35.5 x 27.9 cm); Kunstmuseum Moritzburg Halle

H) (Untitled) view of the church from the east, 1931; photograph (7.2 x 5.3 cm); Kunstmuseum Moritzburg Halle

de los objetos sin que el cuadro parezca plano” (Gombrich 2002, p.581).

La luz de Deep y su visión romántica

La unidad del conjunto se lograba mediante el tratamiento y control absoluto de la luz. No existía un foco unitario; era una iluminación trasparente, cristalina, que emergía refractándose desde las capas más profundas del óleo envolviendo las arquitecturas y enfatizando las diagonales. Aplicaba el óleo por estratos finos, rebajando su densidad, como capas de acuarela, ligeras veladuras que le permitían una gran diversidad de tonos (Fig. 8). Su procedimiento “no sólo le permitió transmitir su sentido de espacio, sino también el del movimiento” (Gombrich 1950, p.581). Aplicaba la lección aprendida de los cubistas para conseguir el volumen, el espacio, a través del tratamiento del color; a más tonos, más dinamismo y agitación. Consiguió así un depuradísimo y cristalino cubismo de corte figurativo que rozaba lo sublime, casi lo espiritual, al ir aumentando gradualmente la abstracción.

Esta evolución se vio impulsada por el descubrimiento de Deep, un pequeño pueblo costero que Feininger utilizó de refugio vacacional durante una década. Las vistas del Báltico donde se fundían cielo, mar y tierra lo sedujeron por completo, dejándose llevar en sus marinas por esa sensación de infinitud. Eran paisajes de una inmensa profundidad, que traspasaba a la composición articulando y superponiendo los planos horizontales de los distintos sustratos físicos. El tratamiento vaporoso de las luces favorecía la disolución de los contornos. Podía incorporar también otros motivos, como veleros, fusionando sus formas con el fondo espacial (Fig. 9).

La figura humana se disponía en primer plano, pero ya no era el objeto protagonista –como en sus ilustraciones parisinas–, pues estaba subordinada a la naturaleza. Estos personajes solitarios, de reducida escala, aparecían en actitud contemplativa, al igual que en las pinturas de Caspar David Friedrich o William Turner. Feininger conectaba así con la visión de los románticos del siglo XIX versionándolos en el lenguaje de las vanguardias del XX, con unas tonalidades más coloristas y luminosas (Fig. 10). Las atmosféricas luces de

He termed his particular style, which was already present in his prints, “prismism” (Hess 1959, p.56). Within it, what dominated were compositions of flat prisms chained together, recalling polyhedral glass fragments: “Overlapping triangles that look transparent, thus suggesting a succession of layers (...) All these forms seem to be assembled to communicate the idea of depth and allow the artist to simplify the contours of objects without making the picture look flat” (Gombrich 2002, p.581).

The light of Deep and Feininger’s romantic vision

Unity of the whole was achieved through his handling of and absolute control over light. There was no unitary focus; it was transparent crystalline lighting that emerged through refraction from the deeper layers of oil that surrounded the architecture and emphasized diagonals. He applied oil in thin strata, lowering its density, in a manner similar to layers of watercolour, in a light glazing that offered him a great diversity of tones (Fig. 8). The procedure “not only allowed him to convey his sense of space, but also his sense of movement” (Gombrich 1950, p.581). He applied the lessons learned from the cubists to achieve volume and space through the handling of colour; the more tones, the more dynamism and agitation. Through this, he achieved a very polished and crystalline figurative cubism that verged on the sublime and almost the spiritual as the abstraction gradually increased.

This evolution was driven by the discovery of Deep, a small coastal town that Feininger used as a holiday refuge for a decade. The views of the Baltic Sea, in which sea, sky and land melted together, seduced him completely, and he let himself be swept away by the shores’ sense of infinity. They were landscapes of an immense depth, which he transferred into compositions by articulating and overlapping the horizontal planes of the different physical substrates. His hazy treatment of light favoured the dissolution of contours. He also incorporated other motifs, such as sailing boats, merging their forms with the spatial background (Fig. 9).

The human figure was set out in the foreground, but it was no longer the leading object, like it was in his Parisian illustrations. It was now



8. L. Feininger, (sin título) cristales rotos, 1927; óleo (72 x 70 cm); colección particular. Moeller Fine Art, Nueva York

9. L. Feininger, *Puesta de sol en Deep*, 1930; óleo (47,9 x 77,8 cm); Museum of Fine Arts, Boston

10. Visiones románticas sobre un mismo tema:
A) J. M. William Turner, *The Evening Star*, 1830; óleo (91,1 x 122,6 cm); National Gallery, Londres
B) Caspar David Friedrich, *Monje frente al mar*, 1809; óleo (110 x 171 cm); Alte Nationalgalerie, Berlín

C) L. Feininger, *Nube pájaro*, 1926; óleo (43,8 x 71,1 cm); Art Museum, Harvard

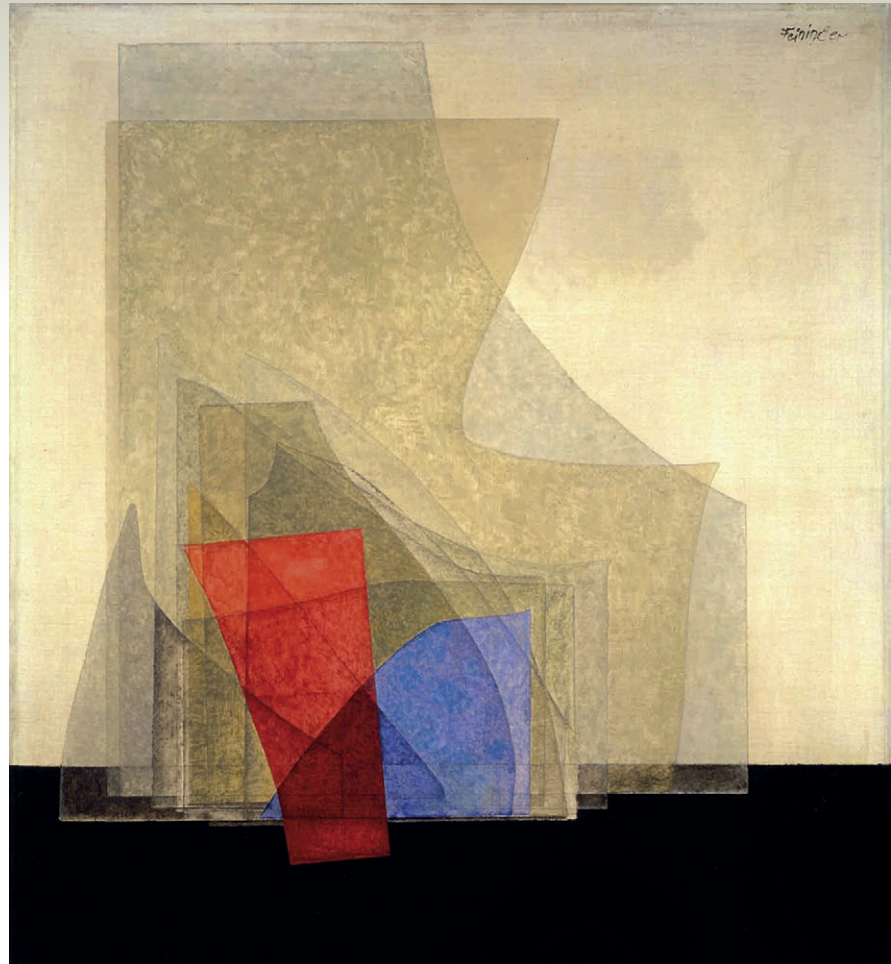
8. L. Feininger, (untitled) broken glass, 1927; oils (72 x 70 cm); private collection. Moeller Fine Art, New York
9. L. Feininger, *Sunset in Deep*, 1930; oil painting (47.9 x 77.8 cm); Museum of Fine Arts, Boston

10. Romantic visions of the same theme:
A) J. M. William Turner, *The Evening Star*, 1830; oils (91.1 x 122.6 cm); National Gallery, London
B) Caspar David Friedrich, *The Monk by the Sea*, 1809; oil on canvas (110 x 171 cm); Alte Nationalgalerie, Berlin
C) L. Feininger, *Bird cloud*, 1926; oils (43.8 x 71.1 cm); Art Museum, Harvard

subordinate to nature. These solitary, small-size characters appear in a contemplative attitude, just like in paintings by Caspar David Friedrich and William Turner. Feininger thus connected with the romantics' nineteenth-century vision, which he translated into the language of the avant-garde movements of the twentieth century, with more colourful and brighter shades (Fig.10). Deep's atmospheric lights provided his gaze with a greater spirituality. His forms, which came from cold cubism, thus acquired a greater sensitivity. This romanticism was also revealed in his preference for vertical architecture, including Gothic churches whose towers fled to the sky; they are as transparent and prismatic as some of Mies van der Rohe's drawings for the Friedrichstrasse.

Feininger's final years in America: spiritual abstraction

Feininger remembered his period in the Bauhaus as the happiest of his life. Mies closed the school in 1933. Its members were branded "salon Communists." The situation in Germany was unbearable. The rise of the Nazis, the Jewish origins of his wife and their links with the *degenerate art* exhibition in Munich, where he exhibited 19 works—378 were confiscated—made him go back to the United States in 1937, by which point he was in his sixties, taking up residence in New York. "I have been feeling



8

Deep dotaron de una mayor espiritualidad su mirada. Sus formas, procedentes del frío cubismo, adquirieron así una mayor sensibilidad. Este romanticismo se mostraba también en su preferencia por las arquitecturas verticales, las iglesias góticas cuyas torres fugaban al cielo; tan transparentes y prismáticas como algunos dibujos de Mies van der Rohe para el Friedrichstrasse.

Últimos años en América: la abstracción espiritual

Feininger recordará su periodo en la Bauhaus como el más feliz de su vida. Mies clausuró la escuela en 1933. Sus miembros fueron tachados de comunistas "de salón". La situación en Alemania era insufrible. La llegada del nazismo, los orígenes judíos de su esposa y su vinculación con la exposición de

Arte degenerado en Munich donde expuso 19 obras—378 fueron confiscadas—hicieron que volviera a los Estados Unidos en 1937, ya sexagenario, fijando su residencia en Nueva York. "Me siento veinticinco años más joven desde que marché a un país donde la fantasía en el arte y la abstracción no se consideran un crimen" (Hess 1959, p.138), escribiría a su hijo Lux. Comenzaba así una nueva etapa en un país, el suyo propio, donde era un perfecto desconocido.

Tardó dos años en volver a pintar en esta nueva adaptación, retornando recurrentemente a sus temas de barcos y marinas. Empezó a prosperar con los encargos de murales para la Exposición Universal de Nueva York de 1939. El Metropolitan le compró trabajos y el MoMA le realizó una exposición retrospectiva en 1944.



9

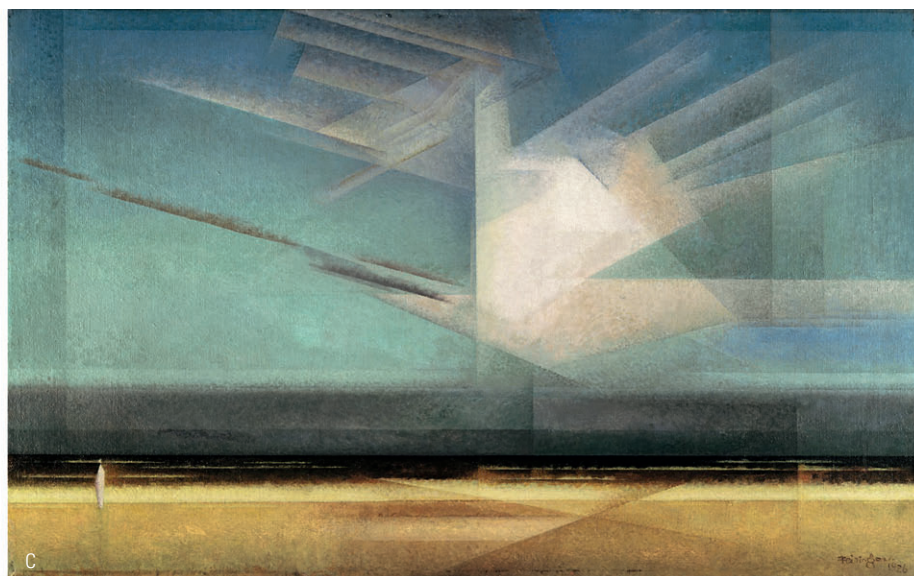
Desde que llegó a América, Feininger necesitaba un espacio que le provocara la misma emoción que Deep. Encontró de nuevo inspiración en las arquitecturas en altura, en los modernos rascacielos neoyorquinos construidos durante su ausencia y que tanto lo asombraron al volver. Pero ahora iba a despojar a los edificios de toda ma-

terialidad diluyéndolos en una luz difusa, como una visión metafísica. Pretendía formular una arquitectura utópica, casi espectral, sin habitantes, proyectada en el espacio.

Su lenguaje se depuró más y evolucionó hacia una abstracción de corte geométrico. La luz se convirtió en protagonista absoluta. Forzó todavía más los puntos de vista,

twenty-five years younger since leaving for a country where fantasy in art and abstraction are not considered a crime" (Hess 1959, p.138), he wrote to his son Lux. And so he began a new era in a country—his own—where he was a perfect stranger.

It took two years for him to go back to painting under these new adjustments, and he time and again returned to his themes of boats and shores. He began to thrive following commissions for murals for the World's Fair in



10



New York in 1939. The Metropolitan bought his works and MoMA hosted a retrospective on him in 1944.

Following his arrival in America, Feininger needed a space that provoked the same emotions in him as Deep had. In the modern New York skyscrapers that had been built during his absence and that amazed him upon his return, he once again found inspiration in high-rise architecture. But now he would strip buildings of any materiality by diluting them in a diffused light, like a metaphysical vision. He attempted to formulate an almost spectral, utopian architecture, without inhabitants and projected over space.

His language became more refined and evolved into abstraction of a geometric kind. Light became the absolute protagonist. He forced still more points of view, elevating them to the height of the rooftops to have a greater presence in the ethereal skies. Gradually, the number of drawings decreased as he focused his interest on the embodiment of the work. At the same time, he became more isolated. In his late compositions he replaced his faceted crystals and his luminous prismatic language with fog and shadow that suggesting a greater spirituality. He never ended up being completely abstract or radically breaking with form, as he always left figurative traces—an aura of original nature that he always bowed down to (Fig. 11). Lyonel Feininger died in 1956, aged 84, in the same city that witnessed his birth and welcomed him in exile. His art, always faithful to drawing, nature and motifs from his memory, was practically forgotten for decades, as if wrapped in a sublime dusk mist—just like the light in his last works (Fig. 12).

Conclusions

Feininger showed a great passion for drawing throughout his life and always maintained a very close relationship with architecture. From his beginnings as an artist he relied on his great production of natural sketches for the themes in his paintings, going back to them again and again over the years, thereby producing extensive thematic series for each motif. These sketches also allowed him to experiment with and try out compositions for his major works, namely oil paintings.

Little by little, through the evolution of these graphic series he overcame the spatial limitations imposed by a single perspective,

11. L. Feininger, *Lunar Web*, 1951; óleo (54 x 92,1 cm); Brooklyn Museum, Nueva York

12. L. Feininger, (sin título) *vista de las azoteas de Manhattan*, 1955; óleo (80 x 99,7 cm); Colección Bea y Urs Meier-Meyer, Nueva York

11. L. Feininger, *Lunar Web*, 1951; oils (54 x 92.1 cm); Brooklyn Museum, New York

12. L. Feininger, (Untitled) *view of rooftops in Manhattan*, 1955; oils (80 x 99.7 cm); Bea and Urs Meier-Meyer Collection, New York

elevándolos a la altura de las azoteas para tener mayor presencia de los etéreos cielos. Paulatinamente, la cantidad de dibujos decrecía centrándose su interés en la propia materialización de la obra; a la vez que aumentaba su aislamiento. En sus composiciones ya tardías reemplazó su facetado cristalismo, su luminoso lenguaje prismático, por una niebla y sombra que sugerían una mayor espiritualidad. No acabó de ser nunca del todo abstracto, de romper radicalmente con la forma, pues siempre dejó un poso figurativo; un halo de la naturaleza original a la que siempre rindió pleitesía (Fig. 11).

Lyonel Feininger murió en 1956, a los 84 años, en la misma ciudad que lo vio nacer y acogió en su exilio. Su arte, siempre fiel al dibujo, la naturaleza y los motivos de su memoria, cayó prácticamente en el olvido durante décadas, envuelto como por una sublime bruma de atardecer; igual que la luz de sus últimas obras (Fig. 12).

Conclusiones

Feininger mostró una gran pasión por el dibujo a lo largo de su vida y mantuvo siempre una relación muy cercana con la arquitectura. Se apoyó desde sus inicios artísticos en su gran producción de apuntes del natural para obtener los temas de sus pinturas, volviendo a ellos una y otra vez a lo largo de los años, constituyendo así amplias series temáticas de cada motivo; a la vez que le servían de experimento y ensayo para la composición de sus obras mayores, los óleos.

Poco a poco, mediante la evolución de estas seriaciones gráficas fue superando las limitaciones espaciales impuestas por el punto

de vista único, primero en su etapa prismática de clara influencia cubista. Las líneas de fuga se fueron convirtiendo en dinámicos planos cromáticos, transfigurándose con el tiempo, por efecto de la luz, en un espacio poético más abstracto de gran trascendencia, en el que el dibujo ya no tuvo tanta justificación ni poder de decisión; rompiendo prácticamente con la perspectiva en su último periodo americano más abstracto. ■

Notas

1 / Es menos conocida su faceta musical. Feininger compuso fugas entre 1921 y 1927 en Alemania. No obstante, reservó solo para un reducido grupo el resultado de esta íntima búsqueda personal.

2 / Era conocido como “maestro de la forma” en la Bauhaus.

3 / En abril de 1954 escribía: “Llevo días reuniendo el material que necesitaré para trabajar este verano. Es una tarea realmente fascinante, revisar varios miles de viejos apuntes y recordar su época” (Büche 2017, p.38).

4 / Gracias a esta exposición (111 obras) en septiembre de 1917, hace ya 100 años, Feininger afianzó su posición artística en Alemania. Durante su vida, realizó 88 exposiciones individuales y participó en 43 colectivas, repartidas principalmente entre Alemania y EE.UU.

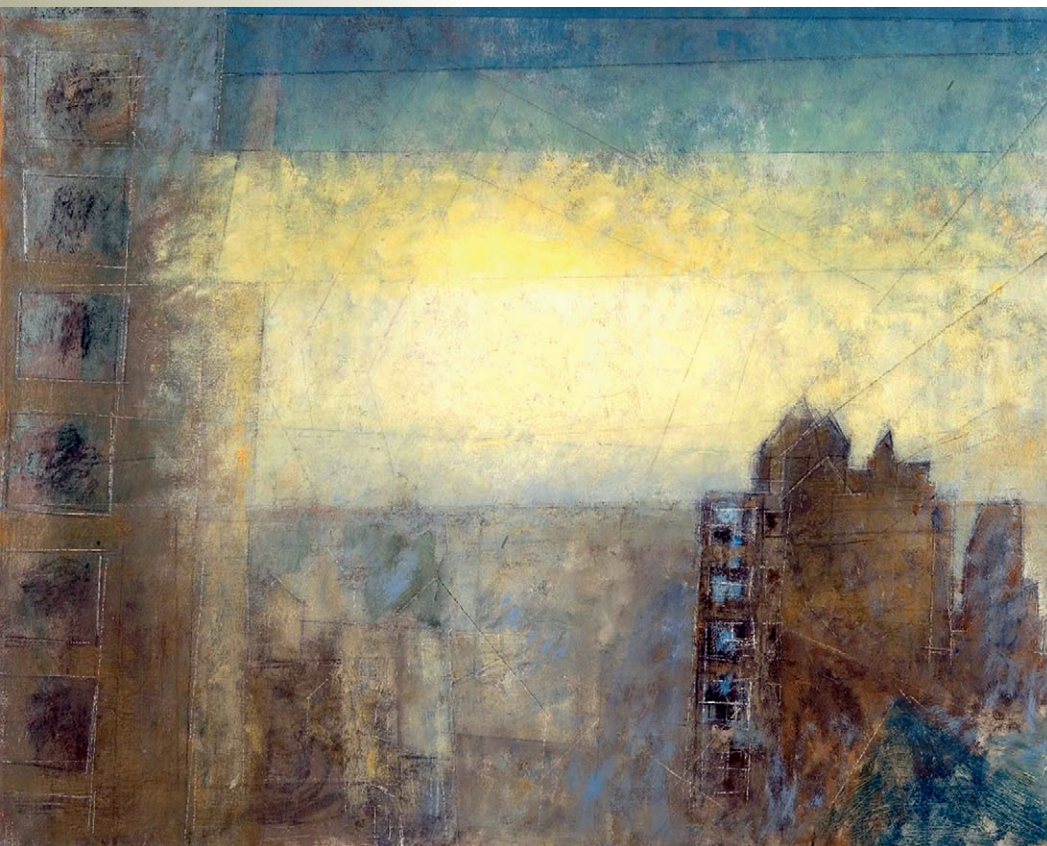
5 / Gropius era un amigo fiel, pero laboralmente se manifestaban profundas diferencias: “«Forma», decía Gropius; «Expresionismo», sentía mi padre”, apuntaba su hijo Lux (Feininger 2017, p.48).

6 / Vinculados al expresionista *Novembergruppe*.

7 / Aunque la primera fase de Weimar no tuvo sección de arquitectura, la cercanía de Feininger con esta disciplina lo llevaría a dibujar *in situ* cientos de bocetos, considerándole, según A.Behne, el máximo exponente de esta pintura en Alemania (Torres et al. 2014).

Referencias

- BENEVOLO, L. 1974. *Historia de la arquitectura moderna*; ed.1987, Gustavo Gili, Barcelona.
- BÜCHE, W. 2017. “Lyonel Feininger: de la caricatura a la inmaterialidad del espíritu”, *Lyonel Feininger (1871-1956)*; Fundación Juan March, Madrid, pp.34-41.
- FEININGER, T.L. 1965. *Lyonel Feininger. La ciudad en los confines del mundo*; ed. semi-facsímil 2017, Fundación Juan March, Madrid.
- GOMBRICH, E.H. 1950. *La Historia del Arte*; ed.2002, Debate, Madrid.
- HESS, H. 1959. *Lyonel Feininger*; Verlag Kohlhammer, Stuttgart.



12



11

first of all in his prismatic phase, which was clearly influenced by cubism. His vanishing lines turned into dynamic chromatic planes, becoming transfigured over time, through the effect of light, into a more abstract poetic space of great transcendence, in which drawing ceased to have such justification or decision-making powers. And he virtually broke away from perspective in his final, more abstract period in America. ■

Notes

- 1 / His musical side is less well known. Feininger composed fugues between 1921 and 1927 in Germany. However, he set aside the results of this intimate personal exploration for a select group.
- 2 / He was known as the “master of form” within the Bauhaus.
- 3 / In April 1954, he wrote: “For days I’ve been gathering the material that I need to work this summer. “Reviewing thousands of old sketches and recalling that period is a really fascinating task” (Buche 2017, p.38).
- 4 / Thanks to this exhibition (111 artworks) in September 1917, 100 years ago, Feininger cemented his position as an artist in Germany. During his lifetime, he undertook 88 solo exhibitions and participated in 43 group ones, mainly in Germany and the United States.
- 5 / Gropius was a faithful friend, but there were major professional differences between them: “‘Form,’ Gropius said; ‘Expressionism,’ my father felt,” his son Lux said (Feininger 2017, p.48).
- 6 / Linked to the expressionist *Novembergruppe*.
- 7 / Although the Bauhaus did not have an architecture section in its first phase in Weimar, Feininger’s familiarity with this discipline led him to draw hundreds of *in situ* sketches. According to A. Behne, he was considered the leading exponent of this form in Germany (Torres et al. 2014).

References

- BENEVOLO, L. 1974. *Historia de la arquitectura moderna*; ed.1987, Gustavo Gili, Barcelona.
- BÜCHE, W. 2017. “Lyonel Feininger: de la caricatura a la inmaterialidad del espíritu”, *Lyonel Feininger (1871-1956)*; Fundación Juan March, Madrid, pp.34-41.
- FEININGER, T.L. 1965. *Lyonel Feininger. La ciudad en los confines del mundo*; semi-facsimile ed. 2017, Fundación Juan March, Madrid.
- GOMBRICH, E.H. 1950. *La Historia del Arte*; ed.2002, Debate, Madrid.
- HESS, H. 1959. *Lyonel Feininger*; Verlag Kohlhammer, Stuttgart.
- TOBIEN, F. 1988. *Lyonel Feininger*; Kirchdorf-Inn, Berghaus.
- TORRES, A.; SERRA, J.; LLOPIS, J.; and GARCÍA, Á. 2014. “El cuaderno de viaje de Lyonel Feininger en Nueva York, Berlín, París y sus animadas arquitecturas”, *El dibujo de viaje de los arquitectos*; Las Palmas, pp.658-665.
- WEBER, K. 2006. “Klipp und klar die Druckerei. Lyonel Feininger am Bauhaus”, en MÖSSINGER, I.(ed.), *Lyonel Feininger*; Munich, Prestel, p.119.
- WIDAUER, H. 2017. “Feininger en Alemania: su obra gráfica y la Bauhaus”, *Lyonel Feininger (1871-1956)*; Fundación Juan March, Madrid, pp.42-49.
- WEBER, K. 2006. “Klipp und klar die Druckerei. Lyonel Feininger am Bauhaus”, in MÖSSINGER, I.(ed.), *Lyonel Feininger*; Munich, Prestel, p.119.
- WIDAUER, H. 2017. “Feininger en Alemania: su obra gráfica y la Bauhaus”, *Lyonel Feininger (1871-1956)*; Fundación Juan March, Madrid, pp.42-49.