

LAOCOONTE

RÉVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por **Mar García Ranedo** y **Fernando Infante del Rosal**

UT PICTURA POESIS

Versos de amor insensato, Poemas de **Antonio del Junco**

PANORAMA: FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA Sección coordinada por **Zsolt Batori**

The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, **Zsolt Batori**

TEXTO INVITADO: El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de **Robert Hopkins** (Trad. **Andrés Luna**)

Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins, **Paloma Atencia-Linares**

What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? **Guilherme Ghisoni da Silva**

La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, **Esther González Gea**

Fotografía y Post-Realidad, **Adolfo Muñoz García** y **Ana Martí Testón**

Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, **Hasan G. López Sanz**

La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue (2000-2017), **Julimar Mora Silva**

Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, **Mar García Ranedo**

El asco en la fotografía documental, **Mª Jesús Godoy Domínguez**

Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy, **Milagros García Vázquez**

Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, **Eunice Miranda Tapia**

A imagem-enigma na fotografia contemporânea, **Mônica Zarattinia**

La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, **Victor Murillo Ligorred**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

Nº 5 • 2018 • ISSN 2386-8449 • DOI 10.7203/LAOCOONTE.5.15381

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Francesc Jesús Hernández i Dobon (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Tamara Djermanović (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **Ana María García Varas** (Universidad de Zaragoza), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid), **Gerard Vilar** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol* (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (University of Sharjah, United Arab Emirates), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS Y TRADUCCIONES

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.
 SOCIEDAD ESPAÑOLA
 DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por Mar García Ranedo y Fernando Infante	11-21
UT PICTURA POESIS	23
Poemas y fotografías de Laocoonte n. 45, Antonio del Junco	25-26
<i>Versos de amor insensato</i> , Poemas de Antonio del Junco	27-47

PANORAMA

FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA

The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, **Zsolt Bátori** (Coord.) 51-55

TEXTO INVITADO

El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de **Robert Hopkins**.
Traducción de **Andrés Luna Bermejo**

ARTÍCULOS

Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins,
Paloma Atencia-Linares

What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? **Guilherme Ghisoni da Silva**

La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, **Esther González Gea**

Fotografía y Post-Realidad, **Adolfo Muñoz García** y **Ana Martí Testón**

Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, **Hasan G. López Sanz**

La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue
(2000-2017), **Julimar Mora Silva**

Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, **Mar García Ranedo**

El asco en la fotografía documental, **Mª Jesús Godoy Domínguez**

Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy,
Milagros García Vázquez

Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, **Eunice Miranda Tapia**

A imagem-enigma na fotografia contemporânea, **Mônica Zarattinia**

La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, **Víctor Murillo Ligorred**

MISCELÁNEA	277
En la periferia de las estéticas de lo virtual. Un análisis de la integración del cuerpo en la poética digital de Charlotte Davies, Alejandro Lozano	279-293
Invencción: arquitectura sin Arquitectura, José Antonio Ruiz Suaña	294-311
RESEÑAS	313
Frente a frente: los dos Cioran, Joan M. Marín	315-316
Retazos de una estética no escrita, Francesc J. Hernández i Dobon	317-319
La autonomía del diseño. Diseño como categoría estética, Jorge Martínez Alcaide	320-322
De la ficción como método de conocimiento. Áurea Ortiz Villeta	323-326
Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento, César Moreno-Márquez	327-331
Crear en tiempos digitales o cómo vivir a base de méritos, Guillermo Ramírez Torres	332-335
Ernst Friedrich y el entusiasmo por la paz, Raquel Baixauli	336-338
La Novena Elegía. Lo decible y lo indecible en Rilke, Javier Castellote	339-342
Pensar problemáticamente. Un ensayo sobre Gilles Deleuze, Raimon Ribera	343-345
Y tú, ¿por qué eres negro? Carlos García Martínez	346-350

Fotografías de **Antonio del Junco**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con fotografía de **Antonio del Junco**.

Fotografías de 'Conversando con': **Antonio Cuesta**.



Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy

Do it with light and with light it was done. The origin of the photogrammar by László Moholy-Nagy

Milagros García Vázquez*

Resumen

En este artículo se describe cuál es la aportación del trabajo experimental del artista húngaro László Moholy-Nagy al mundo de la fotografía en el seno de la Bauhaus. Para ello, se presta especial atención a los orígenes de sus prácticas fotográficas más interesantes y cruciales respecto a la progresiva consideración de esta técnica como arte, tanto en su época como en años posteriores. De este modo, desde los primeros pasos de Nagy en el mundo del arte, hasta su llegada a la Bauhaus y su trabajo en ella, se han buscado los presupuestos originarios que le llevan a la realización de sus fotogramas y fotomontajes. Igualmente, se exponen en este texto las diferencias de ambas formas de experimentación fotográfica respecto a otras similares, como puedan ser el rayograma de Man Ray, o los fotomontajes del movimiento Dadá. A lo largo de todo este recorrido se revela la creación de un nuevo lenguaje artístico, escrito con un material que deja de ser tal para convertirse en presencia real en las imágenes: la luz. Y para aprenderlo junto al artista que da la pauta de esta nueva gramática lumínica en el universo fotográfico, se apuntan en cada paso sus propios testimonios personales al respecto.

Palabras clave: László Moholy-Nagy, Bauhaus, fotografía, fotomontaje, fotograma

Abstract

This article describes the contribution of the experimental works by the Hungarian artist László Moholy-Nagy to the world of photography within the Bauhaus. To achieve it, there is paid special attention to the origins of its most interesting and crucial photographic practices regarding the progressive consideration of this technique as an art, both in its time and in later years. In this way, the original budgets that lead him to the realization of his Photograms and Photomontages are explained on this study from the first steps of Nagy in the world of art, until his arrival in the Bauhaus and his work there. Likewise, are exposed in this text the differences of both forms of the photographic experimentations respect to similar ones, such as the Rayograms by Man Ray, or the Photomontages of Dada movement. Throughout this journey, its possible to reveal the creation of an artistic language, a new one written with a material that ceases to be such to become a real presence in images: the light. And to learn it beside the artist who gives the guidelines of this new light grammar to the photographic universe, all the Moholy's own personal testimonies about are included at each step.

Keywords: László Moholy-Nagy, Bauhaus, Photography, Photogram, Photomontage

* Universidad Complutense de Madrid, España. engelsis@yahoo.es
 Artículo recibido: 03 de mayo de 2018; aceptado: 31 de octubre de 2018

Descubre los años luminosos de tu vida,
 nada tienen que ver la cronología,
 corresponden a la medida de la *eternitas*,
 una firme lucha por tu orden secreto.
 ¿Espacio, tiempo, materia, son uno con la luz,
 unidos por ella del mismo modo
 en que lo estás tú a la vida?
 Intuición de la idea de una insospechada medida
 sobre las fronteras de las criaturas de espíritu libre.
 Ella dirige como un brazo, conduce con firmeza
 demasiado lejos, hacia un lugar desconocido para
 quienes viven sin ella.
 Has de buscar desesperadamente —
 luz como sustancia, ¿a qué precio?
 No puedo matar ni calmar la sed.
 Espacio, tiempo, sistema, ¿son sólo ilusiones, azar?
 ¿O son la verdad de lo eterno, que nosotros,
 sujetos a la muerte, sólo vemos como un reflejo?
 Luz, ordenadora, guía, tan inalcanzable como un destello,
 puro ser brillante, un torrente dentro de mí,
 luz, orgullosa, afilada, salvaje, que limpia mis ojos.
 Una silenciosa tumba, la tierra cae,
 las cuitas muertas permanecen en fosas olvidadas
 como renegado sacramento de la antiluz.
 Nuestro cerebro, tan ridículo y pequeño,
 atravesó la oscuridad de la noche y
 pensó:
 materia, espacio y tiempo dibujados por la luz,
 luz eterna, como fuerza reveladora.
 Y la nada, tan vanamente indiferente
 con el tiempo y el espacio, rodeó al hombre oscuro.
 Sólo luz, la luz total, le hace a él total¹.

Según su esposa Sybil, este es el manifiesto de la vida de Laszlo Moholy-Nagy, mostrar al mundo transformado bajo el foco de una nueva luz, adivinada por su conciencia de artista ya en los años en que aún no lo era, en medio del fragor de otras luces, estruendosas, hirientes de otro modo, crueles y mortales, las luces de la guerra. El contraste de esta poderosa intuición con el momento histórico vivido, despertó en su ánimo una sensación de culpabilidad al comienzo, sin embargo, tras reflexionar, concluía que hacía bien al seguir su deseo interior de hacerse pintor, el arte era su vocación, y debía escuchar esa llamada, en este caso, atender a esta suerte de iluminación.

Durante la guerra, me hice consciente de mi responsabilidad respecto a la sociedad, y ahora la siento, aún si cabe, con más fuerza. Mi conciencia se pregunta incesantemente si está bien hacerse pintor en medio de toda esta convulsión social

1 Moholy-Nagy, S. 1972. *Laszlo Moholy-Nagy*. Mainz: Florian Kupferberg Verlag, pp. 24 y 25. Las traducciones de los textos originales en alemán utilizados como fuentes para la elaboración de este artículo han sido traducidos por la autora del mismo.

¿Puedo aspirar al privilegio de dedicarme al arte cuando tantos hombres han de solucionar los problemas de la mera supervivencia?

Arte y realidad no han ido de la mano en los últimos cien años. La liberación personal que trae consigo la creación artística no ha contribuido en nada a la felicidad de la gente.

En mis largos viajes en tren he mantenido muchas conversaciones con hombres y mujeres. He visto qué es lo que necesitan, además de alimento. He aprendido poco a poco a entender lo que significa la felicidad biológica en su sentido más amplio, y ahora sé que si despliego mis mejores capacidades suficientemente, si intento alcanzar honesta y concienzudamente el sentido de mi vida, entonces está bien que me haga pintor. Mi talento reside en la expresión de mi vida, y en la fuerza creadora a través la luz, el color y la forma. Como pintor puedo transmitir la sustancia de la vida².

Hasta el momento en que aparecen los *fotogramas* creados por Nagy, la luz había tenido ya un manifiesto y esencial papel en la historia del arte, y no únicamente en pintura, como puede resultar más evidente, sino también en la escultura y sus formas, así como en la arquitectura y en los espacios por ella creados. No hay más que recordar, por citar tan sólo algunos ejemplos, los lienzos de los pintores Georges Latour (1593-1652), Matthias Stomer (1600-1650), y, por supuesto, Caravaggio (1571-1610). Evocan igualmente la importancia de la luz en la expresión artística las esculturas de Miguel Ángel, y, fundamentalmente, las de época barroca, resultando significativos al respecto los conjuntos de Bernini (1598-1680), los llamados “transparentes”, como el de Narciso Tomé (1690-1742) en la Catedral de Toledo, o las obras de Francesco Mochi (1580-1654). En el caso de la arquitectura, la presencia de la luz y los juegos trabados bajo sus efectos son patentes ya desde los primeros templos románicos, pasando por las catedrales góticas, donde la luz es, junto con la colosal altura de los muros, la protagonista; pudiéndose seguir esa senda luminosa en las audaces combinaciones propias de la arquitectura barroca. Una vez traspasada esta frontera, donde parece que la luz se presenta más gloriosamente, es decir la del arte barroco, la manifestación de este elemento no se amortigua, sino que parece ir transformándose a lo largo del desarrollo de las primeras formas de la modernidad. Así sucede en las instantáneas con óleo del Impresionismo, en las suaves superficies escultóricas de Brancusi, o en los espacios abiertos y cerrados por la arquitectura de hierro y cristal.

El testigo en el empleo de este material es recogido de un modo diferente, nuevo y transformador, como apuntábamos unas líneas más arriba, por el pintor, fotógrafo, cineasta, profesor, por la persona, en definitiva, de un artista, que desplegó, tal como quería, y queda de manifiesto en su obra, todas esas “cualidades” a las que se refiere en su carta, el húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946). De este modo, trabajó por romper las barreras no sólo ya entre las artes, lo cual ya habían deseado e intentado los artistas románticos aspirando a lograr la obra de arte total, sino que vivió para disolver las fronteras entre la vida y el arte, para dar un paso más en el camino hacia la *Gesamtwerk*, “la obra total”, superando aquella, para él, insuficiente *Gesamtkunstwerk* de artistas predecesores.

En 1919, Walter Gropius (1883-1969) creaba el contexto en que ubicar y comprender la obra de Moholy-Nagy: la Bauhaus. ¿Cómo referirse a ella? Escuela de

2 *Ibid.*, p. 25.

Artes y Oficios, Academia, Instituto..., Nagy la llamó “Universidad del Arte”³ Fue, como su propio nombre indica si lo traducimos literalmente al castellano, la *casa de la construcción*. Y de la construcción no únicamente de edificios, en sentido estricto, ni de la realización de diseños de diversos objetos, ni de la creación de las más variadas obras de arte, sino de la formación de artistas en toda la integridad del término. Para Gropius, se hizo necesaria la unidad de las artes, que éstas habitaran bajo un mismo techo, en la misma *casa*, que quienes se dedicaran a cada una de ellas aprendieran y vieran juntos, tal como del mismo modo debían habitar las artes entre sí conformando un todo, arquitectura, diseño, pintura, escultura e, incluso, tejidos. Debían destruirse las diferencias entre artesano y artista, así como había de hacerse con la pretendida autosuficiencia de las artes, la forma artística del futuro nacería –ese fue el deseo de Gropius–, en el seno de esta casa, la Bauhaus.

El proceso de unificación había comenzado ya con la formación, en 1907 en la ciudad de Múnich, de la *Werkbund* de Hermann Muthesisus (1861-1927), en la cual, arte, artesanía e industria, comenzarían su andadura juntos, teniendo en cuenta, tal como haría después su heredera la Bauhaus, las posibilidades creativas brindadas por la nueva sociedad industrial, así como los medios propios de los últimos avances tecnológicos. Este proyecto nacía ya en la forma que, podríamos decir, adquiriría el movimiento *Arts & Crafts* en Alemania, dentro de la llamada colonia de artistas de Darmstadt formada en 1898. Sólo que con una diferencia, frente a la reivindicación de William Morris en Inglaterra por recuperar el valor de la artesanía en la vida del artista, poniendo el arte al servicio de la sociedad y la vida, en Alemania –por parte de los hombres que serán luego esenciales en la creación de la Bauhaus–, se reclamaba la aplicación de la técnica en las artes y su estimación positiva, defendiendo la legitimidad de las potencialidades artísticas reconocidas en los recursos derivados del progreso científico y técnico, como venimos diciendo.

Los precursores de esta tierra fértil para el desarrollo de la obra de Moholy-Nagy, los protagonistas de estas comprometidas posiciones respecto al papel jugado conjuntamente por el arte y la industria en la sociedad serán, sobre todo, Josef Maria Olbrich (1867-1908), promotor de la *Sezession*⁴; Peter Behrens (1868-1940), maestro del propio Walter Gropius, y Henri van de Velde (1863-1957). El primero fue pionero en el diseño moderno durante sus años de trabajo en la construcción de la fábrica de turbinas de la AEG en Berlín (1905), obra que constituiría el telón de fondo para la puesta en marcha de la *Werkbund*, predecesora de la Bauhaus. El segundo, van de Velde, fundaba en 1906 la Escuela Gran Ducal Sajona de Artes y Oficios, y en el momento de dejar el cargo en la dirección, propuso a Walter Gropius como sucesor, a quien concederían el puesto en 1919, una vez terminada la Guerra. Es en ese momento cuando el arquitecto funda la Bauhaus.

Pueden distinguirse en la historia de esta casa, esencialmente, tres fases, según directores y lugares de ubicación, siendo estos periodos aproximadamente coincidentes en las fechas. Los directores serán Gropius (1919-1928), Hannes Meyer (1928-1930)

3 Moholy-Nagy, L. 1985. *La nueva visión. Reseña de un artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, p. 27. El texto original fue redactado por Moholy en 1929, realizándose después diversas ediciones, en inglés en los años 1930, 1938 y 1945; y en castellano en 1963 y 1972, además de esta.

4 Se trata de la denominación en el ámbito germano del movimiento artístico desarrollado a caballo entre los siglos XIX y XX, tan diversamente nombrado en función del país, *Art & Crafts* en Inglaterra, *Modernismo* en España, *Art Nouveau* en Francia, o *Jugendstil* en Austria, sinónimos todos ellos entre sí.

y, finalmente, Mies van der Rohe (1930-1933); y las sedes cambian de Weimar (1919-1925), a Dessau (1925-1932), llegando a trasladarse en su etapa final en Alemania hasta Berlín (1932-1933), para terminar sus años en el exilio, en Chicago, a donde la seguirá Moholy. Entre los primeros profesores convocados por Gropius, se cuentan el pintor Lyonel Feininger (1871-1956)⁵, el también pintor y pedagogo Johannes Itten (1888-1967), a los cuales se irían sumando en los años sucesivos Georg Muche (1895-1987), pintor igualmente y diseñador gráfico, el escenógrafo y pintor Oskar Schlemmer (1888-1943), y Wassily Kandinsky (1866-1944), entre otros.

Moholy-Nagy llegaría en 1923, no como un profesor más, sino como sustituto de Itten, quien abandona la Bauhaus en ese mismo año a causa de las tensiones existentes entre su forma de ver, pensar, vivir y entender el arte, con las promovidas por Gropius. Mientras que para Itten lo primordial era la autonomía tanto del artista como de la obra de arte, así como la creación individual, para el director de la escuela debía darse, ante todo, un compromiso constante entre arte y sociedad, el uno había de estar al servicio de la otra y tener una finalidad colectiva.

Así, con la salida de Itten, el místico asceta de la Bauhaus, y la entrada de Nagy, daba comienzo una nueva etapa en la escuela, en la que el arte y la técnica, la artesanía y la producción rayana con la industria, tal como era el deseo de Gropius⁶, quedaban estrechamente unidos.

Los primeros pasos como artista los había dado Nagy, lo veíamos ya al comienzo, en el contexto de la Primera Guerra Mundial. Campos de batalla, alambradas y soldados, eran los motivos y temas principales en los dibujos de aquel artista incipiente. Una vez abandona su carrera de derecho, iniciada antes del conflicto, y se decide, con la conciencia tranquila, por atender a su vocación como artista, entra enseguida en contacto con la Vanguardia de su país, al regresar a éste tras finalizar la contienda. De ese modo, en Budapest, se relacionará con el grupo Ma⁷, constituido por artistas a caballo entre el Cubismo y el Expresionismo. La caída del régimen soviético, llevó al poco tiempo a Moholy hasta Berlín, donde seguirá colaborando con el grupo como corresponsal de su revista dirigida por el escritor y pintor Lajos Kassák (1887-1987). Allí, su obra evoluciona desde ese Cubismo iniciático hasta el Constructivismo, sobre todo tras visitar la exposición *Junge Niederländische Kunst*, que mostraba por primera vez obras de Theo van Doesburg⁸ en Alemania, y de conocer además las trayectorias y trabajos de Kasimir Malewitsch (1878-1935), o Alexander Rodchenko (1891-1956). Se identifica con esta nueva estética al reconocer en ella una enconada aspiración por encontrar las formas más simples y puras, un deseo sincero por devolverlas al patrimonio del arte como expresión casi absoluta de la naturaleza toda, y por ofrecerlas como fácilmente adaptables a todos los ámbitos de la vida humana en sus diversas

5 Feininger sería el autor del grabado en madera que ilustraría el manifiesto fundacional de la Bauhaus firmado por Gropius, donde recoge los principios cardinales de la escuela.

6 Gropius cuenta en el prefacio al texto escrito por Nagy en 1929, *Von Material zu Architektur*, cómo se encontraba con el húngaro en Berlín en 1922, quedando impresionado ya por el "carácter y la orientación de su obra". Este texto será considerado por el propio Walter Gropius, como "la gramática del diseño moderno". (Moholy-Nagy, *op. cit.*, nota 3, pp. 11-13).

7 Elocuente nombre para este grupo de artistas vanguardistas, pues el significado de esta palabra húngara es "hoy".

8 Van Doesburg creará un grupo de artistas constructivistas en 1920 en Berlín, en torno al cineasta Hans Richter (1888-1976), del que Moholy también formará parte, teniendo como compañeros a Mies van der Rohe (1886-1969) o El Lissitzky (1890-1941).

manifestaciones, en lo que a él concernía, a la arquitectura y las artes en cualquiera de sus tipos y modos.

Ya en estos pocos años se adivina, como vemos, la inquietud experimental⁹ que alentará toda la evolución de la obra de Nagy, es decir, un carácter innatamente renovador, rasgo advertido por Gropius, siendo éste el reclamo que hizo al director entonces de la Bauhaus fijarse en él y decidirse por elegirle para suceder a Itten tras su marcha. De este modo, el húngaro comenzaba su andadura en la escuela, desde su condición de pintor, como maestro de la forma en el taller del metal, para pasar a ocupar después el lugar dejado por Itten al frente del curso preliminar¹⁰, cuya importancia residía en que marcaba la pauta pedagógica¹¹ de la escuela. Y así concluía también la que se ha denominado como fase expresionista o romántica en la Bauhaus, para dar paso a aquella otra en la que arte y técnica creaban, siguiendo el ideario de Gropius, una nueva unidad. De hecho, el taller de metal, anteriormente bajo la dirección de Itten y Oskar Schlemmer y centrado en el trabajo esencialmente artesanal, se transformó bajo la supervisión de Nagy, pasando de la artesanía a la industria, generando modelos preparados para la producción industrial estándar y en serie, convirtiéndose de este modo en modelo para otros talleres de la Bauhaus, siguiendo así fielmente los presupuestos de Gropius: el artista, ayudado por la industria y la técnica, diseña objetos múltiples que sirven para la vida, en un gesto que une así arte y sociedad.

Una vez parte integrante del equipo de los Bauhäusler, los primeros intereses de Nagy en el ámbito de la fotografía, van a llegar de la mano de su primera mujer, Lucía¹², junto a quien descubrió aquí todo un terreno más que fértil, lleno de posibilidades, para la experimentación artística –precisamente en un momento en que la fotografía aún no era considerada estrictamente como arte– y técnica. Ya la propia Lucía se encuadra dentro de la nueva fotografía¹³ de comienzos de siglo. cuyo trabajo es equiparable no sólo al posterior de su marido –a quien ayudó estrechamente en sus pruebas y logros

-
- 9 Así, llegará incluso a firmar, junto con Raoul Hausmann, Jean Arp e Iwan Puni el manifiesto Dadá titulado *Aufruf zur elementales Kunst. An alle die Künstler der Welt! (De Stijl 4, Nr. 10 (Leiden, octubre 1921)*, reivindicando un arte nuevo, no hecho nunca antes, y que no sea hecho después, sino exclusivo y único del y para el tiempo en que viven, como realidad eternamente nueva, sin dependencia tan siquiera de las consecuencias del pasado.
 - 10 Este curso fue creación del propio Itten. Su realización era obligatoria para todos los alumnos que entraban a estudiar en la Bauhaus. Su propósito era hacer olvidar a los estudiantes lo aprendido para comenzar como tabulas rasas un nuevo camino como artistas. Duraba seis meses y en él los alumnos realizaban desde ejercicios gimnásticos, hasta estudios de formas sobre plano, o composiciones tridimensionales experimentando con diferentes materiales.
 - 11 Es importante señalar que, si bien el curso preliminar encuentra sus antecedentes en métodos de enseñanza desarrollados ya durante el siglo XIX, su desarrollo en el seno de la Bauhaus hizo, no sólo que permaneciera como tal aun tras la marcha de su promotor, Itten, sino que se extendiera su práctica a otras instituciones de enseñanza y sistemas pedagógicos coetáneos.
 - 12 Moholy conoce a Lucía durante su estancia en Berlín, en 1920, Contrayendo matrimonio al año siguiente, en el momento en que Nagy aún está estudiando derecho debatiéndose con su vocación, y ella –con estudios de filología, filosofía y arte–, trabaja en una editorial. Lucía fotografiaba ya por entonces de forma amateur; él, como vimos, daba comienzo a sus primeros tanteos artísticos. Los dos compartían un profundo interés por el arte y las cuestiones sociales, por la unión entre el arte y la vida, en definitiva.
 - 13 Una vez trasladados a Weimar tras ser Moholy convocado por Gropius, Lucía comienza a interesarse con mayor intensidad y tiempo por la fotografía. En la Bauhaus contempla la posibilidad de aprender de modo profesional. Entre 1923 y 1924, comienza a formarse en el estudio fotográfico Eckner, en Weimar. Continuará en la Escuela Superior de Diseño Gráfico e Imprenta de Leipzig, llegando a ser profesora en la Escuela de Arte abierta por Itten en Berlín. Muchas de sus fotografías son documento gráfico tanto de la obra de Moholy en la Bauhaus, como de las construcciones de Gropius, sobre todo en Dessau.

fotográficos—, sino al de otros importantes nombres vinculados al universo de este arte como son Albert Renger-Patsch (1897-1966), o el mismo Lux Feininger (1910-2011)¹⁴, siendo posible equipararla a ellos en su búsqueda de nuevos paradigmas para la fotografía.

Antes de acercarnos a los logros, creaciones y audacias de Nagy dentro del universo fotográfico, habría que tener en cuenta dos elementos previos. En primer lugar, la corriente estética característica del periodo de Entreguerras conocida como *Das Neue Sachlichkeit* –Nueva objetividad–; y, en segundo lugar, el tipo de fotografía que se venía haciendo hasta el momento, dentro de esa cardinal reivindicación por encontrar un lugar propio en las artes que acompañó a la práctica fotográfica desde sus comienzos, práctica siempre indecisa entre el uso de elementos propios de la pintura para acercarse así, por analogía, a la categoría de las bellas artes, o el estricto aprovechamiento de los recursos propios, aun a riesgo de ser en exceso vinculada al mundo de la técnica en detrimento de su posición dentro del ámbito artístico o de su dignidad estética, nos referimos al Pictorialismo.

Como decimos, acercarnos, aun someramente, a ambos fenómenos a la hora de profundizar en la obra fotográfica de Moholy-Nagy resulta esencial, pues, no en vano, ésta es una respuesta a ambos por parte del artista húngaro. Por un lado, a la *Neue Sachlichkeit*, Nagy opone la conocida como *Neues Sehen* –La nueva visión–; y, por otro, él se sitúa en el bando defensor, y a ultranza, del uso de los recursos propios de la fotografía, de la experimentación mediante el empleo de sus elementos característicos y genuinos, exclusivos, precisamente por derivar éstos de la técnica y tener gracias a ella posibilidades no existentes en otras artes, convirtiéndose así la fotografía en un arte que no precisa de parecerse a ningún otro para alcanzar categoría estética.

El 14 de junio de 1925 el director de la Mannheimer Kunsthalle, Gustav Friedrich Hartlaub, inauguraba la exposición “Neue Sachlichkeit. Deutsche Malere seit dem Expressionismus”¹⁵, con la cual se daba nombre ya esta corriente artística a la que nos referimos, la *Nueva objetividad* –traducido al español–, cuyo propósito era la recuperación del arte figurativo y objetual tras la abstracción precedente a la Primera Guerra Mundial. Una denominación que pronto comenzó a emplearse para definir toda actividad creativa, en cualquiera de sus manifestaciones, que durante estos años compartiera esta aspiración, generándose así un movimiento¹⁶ marcado y sostenido por un firme corpus ideológico y estético. De este modo, si en pintura podemos citar los nombres de algunos de los artistas presentes en aquella muestra¹⁷, tales como Max Beckmann (1884-1950), Otto Dix (1891-1969), o George Grosz (1893-1959), por mencionar únicamente algunos de los más conocidos, se dio igualmente la variante

14 Lux Feininger fue hijo de Lyonel Feininger, también fotógrafo en el contexto de la Bauhaus junto con su hermano Andreas Feininger.

15 Buderer, H.-J., Fath, M., 1995. *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit*. Munich: Prestel.

16 Interesantes al respecto serán el escrito de Paul Westheim, editor de *Das Kunstblatt*, dirigido en junio de 1922 a “una serie de artistas, escritores y amigos del arte”, exigiéndoles tomar partido respecto a las opciones artísticas puestas sobre la mesa en Alemania tras la guerra; y la respuesta de Hartlaub, confirmando dicho estado de la cuestión y determinando en él dos líneas, la clasicista y la comprometida, siendo ambas un intento de solución al fracaso del Expresionismo tras la Guerra y su sustitución por una visión materialista del mundo y del ordenamiento social. La intención de Hartlaub con esta exposición es mostrar esta cuestión ya no exclusivamente estética, sino esencialmente vital.

17 Se presentaron un total de 124 obras de 32 artistas.

fotográfica dentro esta tendencia rescatadora del objeto para la imagen, contándose entre sus filas a Karl Blossfeldt (1865-1932), Albert Renger-Patzsch, o a Max Baur (1898-1988).

Por otra parte, hemos de aludir, como hemos dicho, al Pictorialismo, para seguir comprendiendo la obra fotográfica de Nagy y su alcance. En 1839, en una de las presentaciones públicas del daguerrotipo, el científico François Arago (1786-1853), explicaba cómo la fotografía ofrecía un elenco extraordinario de posibilidades para los estudios, investigaciones y ejercicios de los pintores, en definitiva, la presentaba como instrumento al servicio de otras artes, tal como el propio pintor Paul Delaroché (1797-1856) dejó por escrito, reconociendo en este invento:

Un medio rápido de hacer colecciones de estudios que [el pintor] no podría obtener de otra forma sin emplear mucho tiempo, mucho esfuerzo, y de una manera mucho menos perfecta, fuera cual fuera su talento. [...] El admirable descubrimiento de Daguerre hace un inmenso servicio a las artes¹⁸.

Así como dejaba dicho, orgulloso de su invento, William Henry Fox Talbot (1800-1877) en su texto *El lápiz de la naturaleza* (1944)¹⁹, al afirmar cómo una de las ventajas del descubrimiento del arte fotográfico será:

el permitirnos introducir en nuestros cuadros una multitud de minúsculos detalles que se sumarán a la veracidad y al realismo de la representación, pero que ningún artista se molestaría en copiar fielmente de la naturaleza. [...] Está bien tener a nuestra disposición los medios para introducir estas minucias sin esfuerzo adicional, pues descubriremos que éstas, a veces, dan a la escena representada un aire de variedad más allá de lo esperado²⁰.

Los pintores coetáneos a la aparición de la fotografía comienzan a utilizarla de este modo, como mera herramienta de trabajo. Pero poco a poco, la nueva práctica –por el momento técnica, nada más–, comienza a despertar temor en estos artistas, quienes ven en ella una incipiente competencia. Entre ellos se encontraban, por ejemplo, el propio Ingres, o Puvis de Chavannes. Así, llevan esta confrontación incluso a los tribunales en 1862, dirimiendo éstos que las obras producidas por los procesos fotográficos no pueden ser, en caso alguno, “comparadas con aquellas que son fruto de la inteligencia y el estudio del arte”²¹.

La pugna de la fotografía por introducirse en el universo de las Bellas Artes fue de este modo una constante desde su aparición, hasta lograr un lugar en el Salón de París de 1859. Por entonces se venía realizando ya la conocida como “fotografía artística”, para la que se escogían escenas prácticamente similares a las composiciones pictóricas, recogiendo retratos de conjunto, escenas de historia o costumbristas, tal como se comprueba al comparar, por ejemplo, las pinturas de J. A. McNeil Whistler (1834-1903) con fotografías de Henry Peach Robinson (1830-1901). En otras ocasiones se

18 Firzot, M., Ducros, 1987, *Du bon usage de la photographie*. Centre National de la Photographie, pp. 11-14. Citado en: Sougez, M.-L. (coord.), 2017. *Historia General de la Fotografía*. Madrid: Cátedra, p. 215.

19 Talbot, W. H. F. 1844. *The Pencil of Nature*. Londres: Longman, Brown, Green & Longman.

20 Fontcuberta, J. 2003. *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 51.

21 Sougez, M.-L. (coord.), 2017, *op. cit.* nota 18, p. 219.

prefería el paisaje como tema, trabajando con él al modo de los pintores impresionistas, o simbolistas, tal como dieron muestras George Davison (1854-1930) y Heinrich Kühn (1866-1944). Esta corriente es a lo que nos referimos al hablar de Pictorialismo en fotografía, corriente que pasará incluso a Estados Unidos, siendo allí Alfred Stieglitz (1864-1946)²² su máximo representante.

Con el advenimiento del nuevo siglo y de la experimentación artística propia de las Vanguardias, la historia de la fotografía no permanece al margen de los cambios, haciéndose extensivas hasta ella las nuevas tendencias. De este modo, muchos de los nuevos grupos de artistas de Vanguardia trabajan también en el ámbito fotográfico a la par que en el plano de la pintura, la escultura, o la arquitectura, configurando con estas incursiones una historia paralela. Nombres como los de Man Ray (1890-1976), Alexander Rodchenko, El Lissitzky, o John Heartfield (1891-1968), resultarán esenciales y no sólo en sí mismos, sino por lo que aquí respecta, en la obra del propio Moholy-Nagy, pues hemos hablado ya de los contactos de éste con estas nuevas corrientes.

Es así cómo, desde aquellos primeros pasos de la fotografía al servicio de la pintura, la primera va ganando en autonomía al reconocerse en ella, progresivamente, posibilidades propias que la apartan de su carácter meramente instrumental para convertirse finalmente en una de las Bellas Artes, aunque en esta época aún se la incluirá entre ellas con reticencias.

La *Nueva Visión* que propone Nagy es precisamente una respuesta tanto a la *Nueva Objetividad*, es decir, al deseo de recoger mediante la imagen fotográfica el objeto en sí mismo, aun poniendo en juego los recursos propios de la fotografía; como también una réplica a la, digamos, falsificación de esta práctica a partir de su empleo como mimesis de la pintura, con el fin de alcanzar un estatus y dignidad artísticas que Nagy reclama para este arte sin necesidad de recurrir a la transformación de la fotografía en aquello que no es, sino mediante la afirmación de todo lo que es y cuanto ofrece al ojo humano para ver y conocer el mundo de otro modo, nuevo, profundo y, sobre todo, bajo una luz inédita.

Ya en aquellos sus comienzos como pintor durante los años finales de la Guerra y el inicio de la nueva década de los años veinte, la luz tendrá un notable protagonismo en sus lienzos, siendo muestra así de la fidelidad que guardó Moholy a la intuición sentida y expresada en el poema con el que abríamos este artículo. Su pintura podría ubicarse a medio camino entre el Suprematismo y el Constructivismo, pues, como ya hemos visto, la intensa relación de Moholy con las Vanguardias, da lugar en su caso –como en muchos de los artistas coetáneos–, a lo que podríamos denominar un “intervanguardismo”, es decir, que movido siempre por esa inquietud experimental, musa y motor de sus obras, Moholy se adentró en toda práctica artística que pudiera dar respuesta a su proyecto de vida: comprender la vocación artística como una obra total, a partir de la convicción de ser el arte para el hombre una necesidad biológica. Así pues, a la vista de esta trayectoria, la luz parece cobrar en la vida y obra de Moholy –o quizá deberíamos disolver la conjunción y hablar únicamente de vida para referirnos a ambas–, un sentido además metafórico, pues luz en este caso no es otra cosa sino claridad exponencial, como la que trae por contraste la visibilidad cuando desaparece

22 El fotógrafo fue el esposo de la pintora estadounidense Georgia O’Keeffe (1887-1986).

la oscuridad de la noche y amanece, o se diluye la niebla y comienzan a intuirse las luces de una ciudad. Claridad sobre la vida del hombre herida por la guerra, por todas sus tinieblas y oscuridades, y, en este caso, hecha materia, visible, palpable, real, trascendiendo la finalidad puramente estética.

Y es que la práctica fotográfica de Nagy, en donde la luz es la protagonista, se integra plenamente en su proyecto de vida, que es, sino un cumplimiento, si al menos el seguimiento incansable de un camino riguroso en pos de un deseo, el de transformar al hombre y, por ende, a la sociedad a través del arte y la cultura. Así comienza precisamente su introducción a uno de los textos más importantes por él escritos, que además dará nombre a esta corriente artística de la que venimos hablando, *Das neue Sehen* (*La nueva visión*).

La posición de un hombre en un momento dado está definida por sus actividades e intereses. Dicha posición la determina su naturaleza biológica y su participación en una cultura dada, independientemente de su satisfacción personal, basada en la expresión feliz de su contenido emocional. Dicha expresión será fructífera si encierra un mensaje “objetivo” para los demás. De esto depende el aporte de cada individuo a la evolución de la cultura.

Cuanto más pueda el hombre aproximarse a las normas que hacen cristalizar esa calidad objetiva, tanto mayor será su contribución. La existencia emocional del individuo se integra así en la continuidad histórica; lo actual y lo momentáneo trascienden a la estructura permanente de la civilización.

[...]

Por consiguiente, no nos interesamos en este momento por la capacidad personal de expresión que generalmente es denominada arte, sino por sus elementos básicos primordiales, el A B C de la expresión mínima.

Esto no supone dejar de lado al arte, ni dudar de los valores que encierra. Por el contrario, son precisamente estos valores los que se arraigan firmemente en lo biológico. Sin embargo, este hecho ha sido oscurecido para la gran mayoría por la tendencia a considerar el arte como algo singular totalmente individualista²³.

Contemplamos el arte debido a sus raíces básicas y comunes, que penetran en la vida. Intentaremos aclararlas –al menos en sus puntos esenciales– sin preocuparnos excesivamente si en ciertas ocasiones debemos desviarnos de nuestra ruta hacia el núcleo del problema es decir, la articulación de los medios de expresión²⁴.

Y el principal de estos medios de expresión es para Nagy, como venimos diciendo, la luz, aunque todo parece haber empezado con el problema del color, también como medio expresivo. Fueron los pintores abstractos como Kandinsky, tal como explica Moholy²⁵, los que introdujeron esta cuestión en panorama artístico. Para ellos en pintura la cuestión primordial no era de naturaleza material, sino psicofísica. Mediante la abstracción en la pintura estos artistas demostraron que tanto los colores, como la tangibilidad propiamente material de un cuadro, poseen una existencia característica que ejerce una notable influencia sobre el espectador, junto a otro tipo de energías físicas y psíquicas, tales como la impresión de calor o frío, las sensaciones de cercanía o lejanía, la ligereza o pesadez de los colores, y, por supuesto, el valor de la luz.

23 La referencia indirecta aquí parece estar dirigida a profesores de la escuela como Itten.

24 Moholy-Nagy, *op. cit.*, nota 3, pp. 15 y 16.

25 Moholy-Nagy, L. 1929. *Von Material zu Architektur*. Passau: Passiva Druckerei. La edición consultada es la edición facsímil del original, 1968, Mainz: Florian Kupferberg Verlag.

Nagy afirma encontrar en el Neoplasticismo, Suprematismo y Constructivismo la manifestación más palmaria de esta problemática. Estos movimientos abandonaron la tradición, en el sentido de representación o reflejo de la naturaleza, dirigiendo todos sus esfuerzos hacia la introducción de medios expresivos puramente visuales, sin someterse a la obligación de remitir a un significado situado más allá de lo puramente visible, en un gesto inevitable que sí tiene lugar si la imagen puede asociarse con elementos de la naturaleza. Por esta razón, se decidieron a emplear las formas puramente ópticas, todo el cromatismo y todas sus relaciones visuales pueden ahora ser extraídas desde el interior del universo de la representación y ser presentadas en la superficie de la tela. Junto con la autonomía subjetiva, en este fenómeno de la abstracción, se produce paralelamente un cambio equiparable en la relación entre lo individual y lo colectivo, lo privado y lo social. La expresión más personal ha de estar constituida a partir de un fundamento objetivo basado en la experiencia biológica, y no estar encerrada en el aislamiento individual, generándose de este modo un eficaz fundamento para la creación de un vínculo comunicativo, comunitario y social, en este caso, a partir del arte.

Pero Moholy da un paso más allá, y no se queda en el color, o en su captación a partir de las formas esenciales, sino que llega al extremo de proponer la sustitución del color por los efectos directos de la luz, “statt Farbe: Licht” (“en lugar de color, luz”)²⁶. Contempla en estas tendencias artísticas de vanguardia cierto esfuerzo por superar la barrera del propio pigmento, o de sublimarlo, en su caso, tanto como fuera posible, para obtener así la expresión a partir del material elemental de las formas ópticas y de la luz directa. Este era el objetivo intuido por el Constructivismo, con el que la atmósfera se introduce en la superficie del cuadro, algo que había quedado disuelto en las imágenes planas del Impresionismo. La superficie se hace una con la atmósfera, con el fundamento atmosférico, absorbiendo la luz de lo existente alrededor suyo, de modo totalmente contrario a cómo sucedía antes, cuando el cuadro era únicamente la apertura ilusionista a una ventana con vistas a una especie de agujero con un paisaje cortado, tal como nos explica Nagy en sus textos. Nos encontramos en la fase que cierra el Impresionismo, la superación de la superficie no como material en sí, sino como espacio ficticio.

Un ejemplo es para Moholy el cuadro de Malewitsch *Blanco sobre blanco*, donde se ha logrado obtener la pantalla ideal en la que puedan reflejarse los efectos de luz y de sombra existentes en el entorno de la obra.

El paso siguiente sería, para Nagy, el de lograr estos efectos no con pigmento, sino con la mismísima luz, fluida y oscilante, es decir, pintando con luz, en definitiva, con los nuevos instrumentos proporcionados por la técnica, y no luchando contra los adelantos que ésta trae consigo, sino aprovechándolos en beneficio de la comunidad.

Uno de los rasgos más elocuentes acerca de su concepción del arte es la denominación que otorga al artista partidario de la técnica, el cual no sólo dedica su vida a hacer arte como elemento estético, sino como objeto útil, tanto a nivel psicológico, biológico e, incluso, social. Lo llama “creador óptico”²⁷. Una referencia quizá debida a la clara separación entre las artes y artistas tradicionales, por un lado, y las nuevas prácticas y artífices, por otro. Escisión fruto, precisamente, de la aparición de la fotoimpresión, la fotografía y el cine, pues ahora la pintura, dice, puede dedicarse exclusivamente a

26 *Ibid.*

27 Moholy-Nagy, L. 1927. *Malerei, Fotografie, Film*. Munich: Albert Langen Verlag, p. 7.

los problemas relativos a las formas y los colores, dejando el tratamiento de la luz en manos de aquellas otras disciplinas más específicas surgidas del progreso científico y técnico, bajo la atención de artistas interesados en este tipo de experimentaciones, polifacéticos, inquietos y puestos, como él, al servicio de la sociedad. En consecuencia, éstos últimos serían quienes atendieran al nombre de creadores ópticos.

Las obras derivadas de estos presupuestos generarían a su vez en el espectador una experiencia óptica, pura y esencial, clara y manifiesta, carente de significados referenciales y sin la participación de motivaciones ajenas a la esencia del arte, una experiencia arraigada en lo biológico. Así lo deja explícitamente definido el propio Moholy:

El hombre alcanza su plenitud cuando los sistemas funcionales que le constituyen –tanto las células, como los órganos más complejos– son activados hasta el límite de su rendimiento biológico. El arte ejerce este efecto, siendo éste una de sus funciones más importantes, y su alcance depende del perfecto funcionamiento de todo ese sistema funcional. El arte busca establecer nuevas y ambiciosas relaciones entre los fenómenos ópticos, acústicos y de otra índole en esta línea, conocidos y aún no conocidos, y, a su vez, y asimilar dichas relaciones, de forma cada vez más enriquecedora, a los sistemas funcionales biológicos.

Forma parte de la condición humana que, tras cada percepción nueva, estos sistemas aspiren a captar otra diferente. Este es el motivo por el cual existe una continua necesidad de encontrar nuevas formas de expresión. Bajo este punto de vista, dichas formas de expresión cobran valor únicamente si producen estas, hasta ahora, desconocidas relaciones. Lo que pretendemos afirmar con esto es que toda reproducción de relaciones ya existentes carentes de un punto de vista novedoso, constituyen, en el mejor de los casos, únicamente una pretendida muestra de virtuosismo²⁸.

Y, ¿cuáles van a ser estas nuevas formas de expresión con las que el arte logre esta función suya primordial, la de encontrar inéditas relaciones entre los fenómenos perceptuales que estimulen el sistema funcional humano? Dos serán principalmente estas formas creativas en Moholy-Nagy: fotograma y fotomontaje.

La palabra “foto-grafía” ya significa etimológicamente escritura con luz, pero con Moholy aparece un nuevo uso de esta escritura, de este lenguaje, gracias en estos dos conceptos y procedimientos. Con ellos, Nagy hacía realidad uno de sus principios artísticos, el de pintar con la propia luz, no ya pintar la luz, o sus efectos, con la ayuda de otros materiales, como el pigmento, que no fueran ella misma, sino únicamente medios para hacerla visible o reproducirla. Ahora, con las nuevas posibilidades mecánicas e instrumentales ofrecidas por la tecnología, era posible, por fin, utilizar la mismísima luz para pintar, dibujar, hacer formas, generar efectos ópticos, dinámicos, cromáticos, ricos, variados y originales. Este es el nuevo, digamos, “foto-lenguaje”, lo que nos hemos atrevido a llamar en el título de este artículo, la “gramática de la luz”. Se trata de un modo artístico nuevo, con sus propias leyes, ajustado y coherente con esa Nueva Visión sobre el mundo, sobre el hombre y la relación entre ambos.

El fotograma es una técnica, empleada aún hoy, que consiste fundamentalmente en obtener imágenes a partir del efecto de la luz sobre un material fotosensible sin utilizar

28 *Ibid.*, p. 28.

para ello la cámara fotográfica. Para Moholy, el empleo de esta técnica suponía el aprovechamiento de la esencia misma del procedimiento fotográfico, haciendo uso de los elementos propios de la fotografía, como son la luz y la fotosensibilidad del plano, con fines exclusivamente creativos y en absoluto reproductivos, como pudiera ser el caso del Pictorialismo, cuyas creaciones aspiraban a ser artísticas, pero no dejaban de referirse literal o simbólicamente a la realidad; o el de la Nueva objetividad, donde el objeto captado por la máquina seguía siendo protagonista. Dejemos que sea el propio Nagy quien nos explique qué son exactamente los fotogramas:

Producción de fotografías sin cámara, o “fotogramas”, realizados mediante la fijación directa de las gradaciones de negro-blanco-gris derivadas de los efectos de la luz sobre la película fotográfica. Esto produce un efecto sublime, radiante, casi inmaterial. Con ello, las posibilidades del trabajo con luz permiten un grado de perfección superior al de todas las obras pictóricas. Las relaciones de contraste de las gradaciones de gris más diversas y más finas, desde el negro más profundo hasta el blanco más puro, establecen un penetrante efecto lumínico que cualquiera puede percibir inmediatamente como experiencia óptica, sin necesidad de un significado objetual.

[...]

Aquí, la composición de los efectos lumínicos es soberana, se establece justo como el creador lo desea, independientemente de las limitaciones y los accidentes del objeto.

La película sensible a la luz, tanto si se aplica sobre una placa o sobre un papel, es una *tabula rasa*, una hoja en blanco sobre la que con toda libertad se pueden realizar trazos utilizando la luz, de igualmente que un pintor, que actúa con soberanía sobre su lienzo, utiliza las herramientas que posee²⁹.

Con estos nuevos procedimientos, y su motivación generatriz justificada sólidamente desde el punto de vista teórico, tal como estamos viendo, Nagy buscaba también poner fin a la idea de que la fotografía no es arte, dejar manifiestamente claro que, tal como tituló uno de los artículos aparecido en el primer libro de la Bauhaus (enero, 1928), la fotografía es “creación con luz”. Lo único que ésta necesitaba era el reconocimiento legítimo de sus principios como propios y exclusivos, el descubrimiento de sus numerosos secretos aún por desvelar, para, una vez alcanzado este punto, liberada de las luchas por hacerse un lugar entre las artes, alcanzar su autonomía y genuina dimensión, según Moholy, superior incluso el alcance o altura de otros medios de creación manual. Y esto era debido a su exclusiva naturaleza, que le permite prescindir de las formas de representación tradicionales. “¿Para qué entonces ‘comparaciones pictóricas’? ¿Cuál es la necesidad de imitar a Rembrandt (o a Picasso)?”³⁰:

La maravilla óptica del blanco y negro debe surgir libre de misterios literarios o asociativos y sin la palpación visual ni real de efectos de pigmentación en el brillo inmaterial de la luz. Todos los elementos secundarios, imitativos, que en sí no son más que recuerdos, deben ser eliminados. Los fotogramas deben ser creados según sus propios medios y a partir de sus premisas; en su composición, éstos no deben aludir a

29 Moholy-Nagy, L., “Neue Wege in der Photographie”, en *Photographische Rundschau und Mitteilungen*. Halle, vol 65, enero 1928, cuaderno 2, pp. 33-36. En este caso, la fuente ha sido la recopilación española: Moholy-Nagy, L., 2005. *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 156-158.

30 Moholy-Nagy, L., “Die Beispiellose Fotografie”, en *Das deutsche Lichtbild*. 1927, pp. 10-11.

nada ni significar nada más que ellos mismos. A partir de la homogeneidad de la luz, aparecen múltiples facetas de un mismo fenómeno y se puede decir que estos efectos son completamente distintos de lo que hasta la fecha se ha conocido como una foto, o como una imagen pintada con pigmentos; impresa mediante artes gráficas, o llevada a cabo a través de otro tipo de producción similar. Solamente aquí es posible hablar del inicio de una lenta compresión de algo tan difícil de aprehender como la luz, y de una toma de conciencia sensorial de sus enigmas³¹.

Otros artistas contemporáneos a Nagy habían experimentado en este campo, podemos pensar en sobre todo en Man Ray y sus rayogramas, pero se trata de dos caminos de búsqueda diferentes, aun empleando un medio similar. El propio Nagy también fue consciente de la equiparación, pero el término fotograma fue acuñado por él y argumentaba cómo nada tenían que ver sus trabajos con los del americano³². Pues, mientras los rayogramas de Man Ray procedían de la estética surrealista, más concretamente del espíritu Dadá, y buscaban sobre todo estimular la turbación del espectador mediante efectos insólitos e inquietantes, los fotogramas de Moholy, por el contrario, pretenden despertar únicamente en quien los ve la pura emoción óptica ante la imagen, disuadirle de pretender encontrar un significado oculto, o de querer recurrir a evocaciones, analogías, o asociaciones, cualquiera que éstas sean.

Lo mismo va a suceder en el caso del fotomontaje, pues también los dadaístas habían recurrido a este medio creativo, a la superposición de diversas imágenes fotográficas sobre un mismo plano, pero con la misma voluntad de Man Ray en sus experimentos, la de lograr efectos intrigantes y generar con estas combinaciones insólitas una especie de poemas visuales, alejándose de lo esencialmente óptico, al añadir efectos, bien referenciales, bien analógicos, o evocadores. Por el contrario, Nagy buscaba configurar con estas combinaciones, con estos *collages* fotográficos, una visión clara de las realidades presentadas en cada imagen, con una coherencia de conjunto dependiente de la organización estructurada y lógica de la escena. En uno de sus artículos, Nagy analiza lo que ha sido este procedimiento en el pasado de la fotografía, al que también denomina como fotoplástica, y cuál es su intención al recuperarlo:

Con frecuencia, la fotoplástica es expresión de un conjunto complejo de relaciones difícil de aprehender por el pensamiento; a menudo es una broma amarga, [...] por lo común muestra la cara malvada del ser humano.

[...]

Se basa en una gimnasia visual y mental más intensa que la que se le exige cotidianamente al habitante de las grandes ciudades. [...] Este método permite plasmar con procedimientos fotográficos situaciones y relaciones de pensamiento de un modo que con otros medios no se podría conseguir. el elemento visual y el elemento del pensamiento, se perciben en el mismo instante, y deben percibirse en el mismo instante, si se quiere conseguir el efecto. Por eso, la composición equilibrada entre lo mental y lo visual es aquí un elemento amente importante. La estructura formal de estos fotoplásticos no es una composición como se entendía en el pasado, es decir, una solución armónica desde un punto de vista estrictamente formal, sino una composición orientada a alcanzar su meta: la representación de ideas³³.

31 Extracto de Moholy-Nagy, L. "Fotoplastische Reklame", en *Offset, Buch und Werbekunst*. Dessau, 1926. Tomado de Moholy-Nagy, L., *op. cit.* nota 29, p. 123.

32 Lo hace concretamente en el artículo anterior

33 Moholy-Nagy, L., *op. cit.* nota 28, p. 149-150.

Este texto refleja el empeño de Moholy-Nagy por alcanzar los objetivos estéticos y artísticos que se marcaba como regla de vida, patente sobre todo en la última frase, la meta es la “representación de ideas”, o lo que sería lo mismo, la implicación total del artista en su obra, pues no sólo ha empleado los medios a su disposición, sino que lo ha hecho de tal modo que tanto en la elección de los mismos, en su uso, el proceso con ellos llevado, la experimentación probada, el resultado obtenido y el objetivo implícito lo ha puesto todo de sí, su cuerpo en la ejecución, su pensamiento en la resolución. El arte encuentra de este modo aquella justificación biológica para sí, móvil en gran medida en la obra de Moholy. ¿Alcanzó finalmente, atento los impactos de su luz interior revelados en aquel poema inicial, el objetivo de su vida, la “obra total”?

Dejamos abierta esta pregunta a la reflexión tras lo recogido en este artículo, para cerrarlo con, al menos, la afirmación de que la obra fotográfica de Moholy contribuye a redimir a la fotografía de aquellas miradas despectivas y escépticas de los inicios:

La poesía y el progreso son dos ambiciones que se odian con un odio instintivo y, cuando se encuentran en el mismo camino, es preciso que uno de los dos esté al servicio del otro. [...]

¿Está permitido suponer que un pueblo cuyos ojos se acostumbran a considerar los resultados de una ciencia material como los productos de la belleza, no tiene singularmente, al cabo de cierto tiempo, disminuida la facultad de juzgar y de sentir lo que hay de más etéreo, de más inmaterial?³⁴

A las que László Moholy-Nagy responde comprensivamente, pues el arte debe ser, tal como él no se cansaba de afirmar, un punto de encuentro para la mejora del hombre a todos los niveles. Así, no cabe la confrontación vehemente, sino el trabajo serio y apasionado.

Estos nuevos efectos, con su contenido emocional y aspiraciones espirituales, solo pueden ser captados, sin embargo después de haber sido superada su novedad por una seria consideración de los problemas que implican³⁵.

Bibliografía

- Baudelaire, Ch. 1988. *Curiosidades estéticas*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Fontcuberta, J., 2003. *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Buderer, H.-J., Fath, M. 1995. *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit*. Munich: Prestel.
- Moholy-Nagy, L. “Fotoplastische Reklame”, en *Offset, Buch und Werbekunst*. Dessau, 1926.
- , 1927. *Malerei, Fotografie, Film*. Munich: Albert Langen Verlag.
- , “Neue Wege in der Photographie”. *Photographische Rundschau und Mitteilungen*. Halle, vol 65, enero 1928, cuaderno 2, pp. 33-36.
- , 1929. *Von Material zu Architektur*. Passau: Passiva Druckerei. La edición consultada es la edición facsímil del original, 1968, Mainz: Florian Kupferberg

34 Baudelaire escribe este texto tras contemplar cómo en el Salón de París de 1859 se habían expuesto, junto a las obras de género y técnica habituales, fotografías como si de obras de arte equiparables se tratara. Su postura es extraordinariamente escéptica. Baudelaire, Ch. 1859. “El público moderno y la fotografía”, en Varela, L. (trad y ed.). 1988. *Curiosidades estéticas*. Madrid: Ediciones Júcar, pp. 225-232.

35 Moholy Nagy, L. “Reseña de un artista”, en *op. cit.*, nota 3, p. 150.

Verlag.

———, 1985. *La nueva visión. Reseña de un artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

———, 2005. *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

Moholy-Nagy, S. 1972. *Laszlo Moholy-Nagy*. Mainz: Florian Kupferberg Verlag.

Sougez, M.-L. (coord.), 2017. *Historia General de la Fotografía*. Madrid: Cátedra.

Talbot, W. H. F. 1844. *The Pencil of Nature*. Londres: Longman, Brown, Green & Longman.

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

