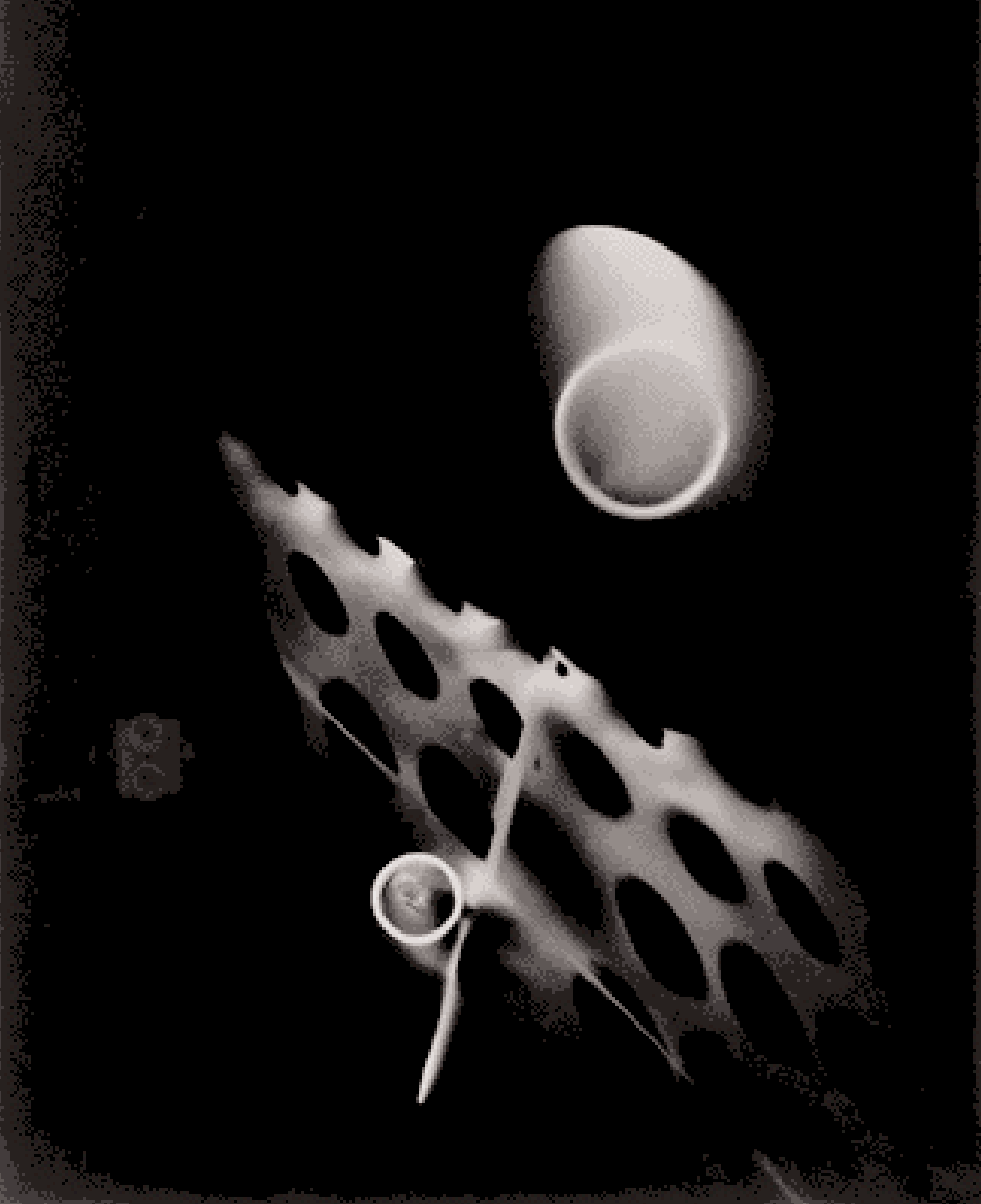
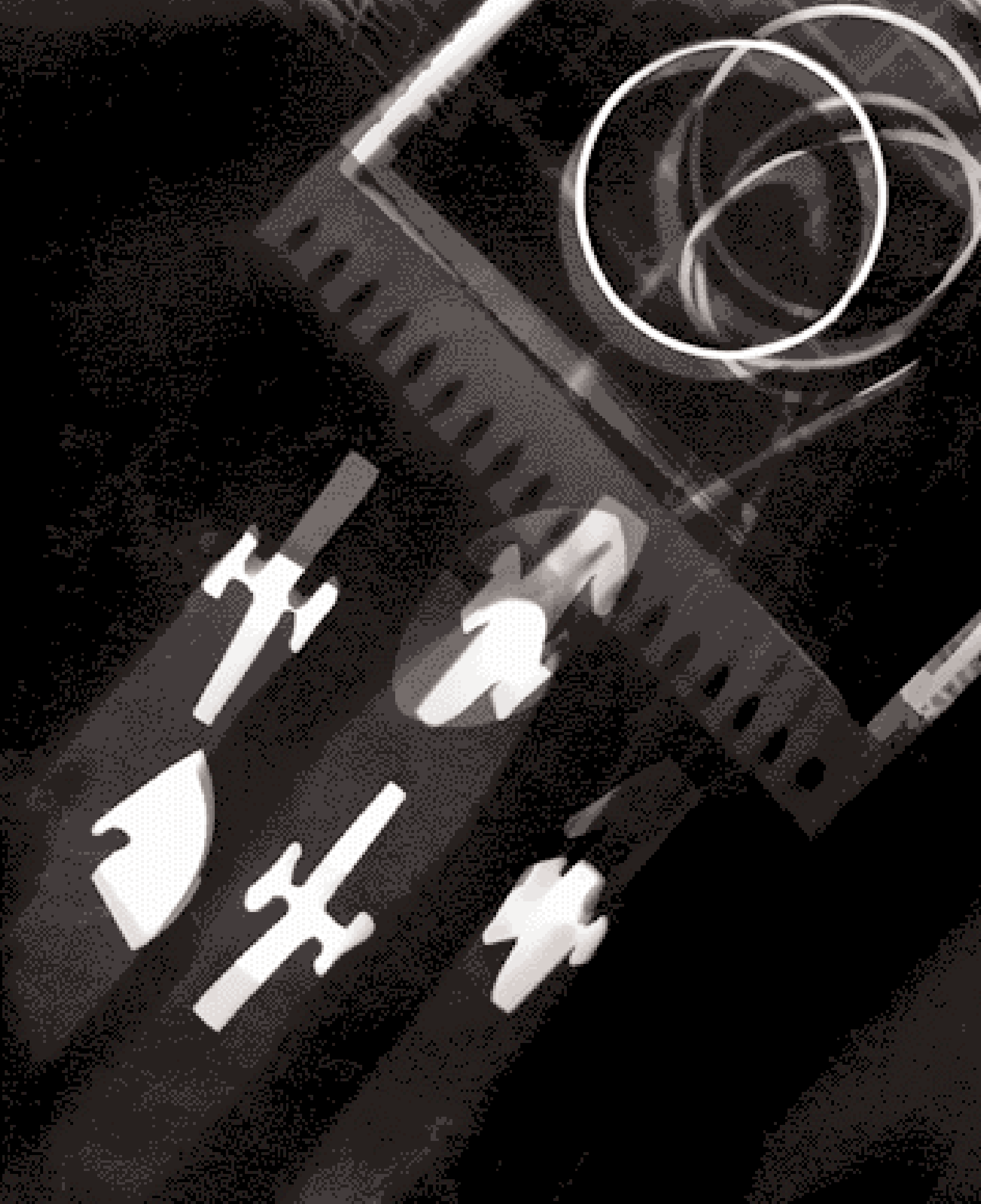


LÁSZLÓ
MOHOLY-NAGY





EL ARTE DE LA LUZ

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY



LA FABRICA EDITORIAL

CONSORCIO DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES



¡MADRID!



En línea con el compromiso del Círculo de Bellas Artes de plantear una profunda revisión histórica y crítica de la Modernidad y las realizaciones de vanguardia, nos enorgullece presentar, dentro de la XIII Edición de PHotoEspaña, y en colaboración con La Fábrica, el Martin-Gropius-Bau y el Gemeentemuseum de La Haya, *El arte de la luz*, retrospectiva del pintor y fotógrafo de origen húngaro László Moholy-Nagy (Bácsborsard, 1895 – Chicago, 1946), uno de los más importantes profesores y teóricos del arte y de la fotografía desde su trabajo en la Bauhaus alemana, donde impartió clases entre 1923 y 1928.

El planteamiento de esta muestra, comisariada por Oliva María Rubio, es abordar el conjunto de la obra –pintura, fotografía, diseño, cine, escenografía– que Moholy-Nagy produce a partir de 1922, año en que comienza a desarrollar su noción del arte como un *arte de la luz*. Más de doscientas obras que reflejan su intensa preocupación teórica por desarrollar un arte total, lejos de divisiones genéricas o disciplinarias, y fundamentar el trabajo creativo en la plasmación y desarrollo de las cualidades propias de la luz. Así lo dejó asentado en su ensayo *Pintura, fotografía, cine*, publicado en 1925, y que representa el otro vector de su esfuerzo creador, volcado en el pensamiento y la docencia, a la que se dedicó tanto en la legendaria Bauhaus como en la efímera continuación de esta escuela que fundó en Chicago a finales de la década de 1930.

Esta muestra es, por último, una expresión más del eco que la labor expositiva del CBA ha adquirido fuera de nuestras fronteras, como ya ocurrió, entre otras, con las exposiciones dedicadas a J. W. Goethe (*Paisajes*) o Le Corbusier (*El poema del ángulo recto*). Así, después de su montaje y residencia iniciales en Madrid, *El arte de la luz* viajará al Martin-Gropius-Bau de Berlín y al Gemeentemuseum de La Haya, itinerancia que nos reafirma en nuestra voluntad de colaborar, tanto en el plano conceptual como en el organizativo, con grandes centros europeos e internacionales.

Juan Miguel Hernández León
Presidente del Círculo de Bellas Artes

SUMARIO

EL ARTE DE LA LUZ p. 11

Oliva María Rubio

LA ESCRITURA DE LA LUZ p. 17

Vincenzo Vitiello

FOTOGRAFÍAS p. 25

FOTOPLÁSTICAS p. 81

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY Y HOLANDA p. 95

Frans Peterse

FOTOGRAMAS p. 109

EDUCADOR, MODULADOR E INTEGRADOR p. 137

Hubertus Von Amelunxen

FOTOGRAFÍAS p. 146

«LA TOTALIDAD DE LA VIDA». UNA IDEA DE LA *GESAMTWERK* p. 159

Oliver A. I. Botar

PINTURA Y TÉCNICA MIXTA p. 169

JUEGO LUMINOSO Y REPORTAJE SOCIAL

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY Y EL CINE DE VANGUARDIA ALEMÁN p. 197

Jeanpaul Goergen

ESCENOGRAFÍAS, VESTUARIO Y DISEÑO GRÁFICO p. 217

UN VISIONARIO DE ENORME ENERGÍA CREATIVA p. 233

Hattula Moholy-Nagy

FILMOGRAFÍA COMENTADA 1921-1934 p. 243

LISTA DE OBRA p. 249

Nota de la comisaria

Las películas *Juego luminoso-negro-blanco-gris*, *Impresiones del viejo puerto de Marsella (Vieux Port)*, *Los gitanos de la gran ciudad* y *Bodegón berlinés* llevan fechas diferentes en este catálogo para respetar tanto el criterio de Hattula Moholy-Nagy como las investigaciones llevadas a cabo por Jeanpaul Goergen, recogidas en estas páginas. Hattula Moholy-Nagy, hija y responsable del legado, data las películas con las fechas que dio su padre y que son las que se han utilizado hasta el momento. Esas fechas a menudo corresponden al año en que László Moholy-Nagy tiene la idea o en que se filma la película. Por su parte, las investigaciones llevadas a cabo por Jeanpaul Goergen sobre la filmografía de László Moholy-Nagy demuestran que las fechas son otras. Véanse página 243 y siguientes.



Sin título (Retrato múltiple), 1927
Folkwang Museum, Essen

EL ARTE DE LA LUZ

OLIVA MARÍA RUBIO

1. *Pintura, fotografía, cine, 1925*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 76.

2. *Ibíd.*, p. 91.

László Moholy-Nagy es una de las grandes figuras de la modernidad. Su concepción de las artes como un todo y su deseo de suprimir la separación y jerarquización entre ellas; su confianza en las posibilidades de una nueva cultura industrial en la que las distinciones entre arte y no arte, entre artesanía y producción mecanizada dejaran de ser pertinentes; su pasión por la pedagogía como medio para llegar al ideal del «hombre nuevo y total» y la necesidad del arte para lograrlo; su anhelo de acabar con la noción arcaizante de la figura del artista como genio, su aspiración al ideal de artista total... hacen de él una figura imprescindible y fundamental de la primera mitad del siglo xx.

A la vez teórico y práctico, Moholy-Nagy quiso ser un artista total. Pero a diferencia de la concepción romántica de la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) acuñada por Richard Wagner, que aspiraba a la unión de todas las artes en el arte dramático, la concepción de artista total en Moholy-Nagy se plasmó en la creación desde todos los medios: pintura, fotografía, diseño publicitario e industrial, cine, escultura, escenografía... Y, lo que es más importante, abogó no por la «obra de arte total» junto a la cual la vida fluye por separado, sino por «la síntesis de todos los momentos de la vida –que en sí misma es una “obra total”– en la que se incluyan todas las cosas y se anule cualquier posible separación, una síntesis en la que *todas* las aportaciones *individuales* surjan de una necesidad biológica y desemboquen en una necesidad *universal*».¹ A la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) anclada en la tradición romántica, Moholy-Nagy opone el ideal de la *Gesamtwerk* (obra total), anclado en lo biológico y único capaz de sintetizar todos los momentos de la vida. Una obra de arte total que fuese también vida, que superase la separación entre arte y vida, otro de los objetivos del gran proyecto de toda una generación de artistas de la década de 1920.

Moholy-Nagy llevó a cabo una práctica experimental radical que no establece ninguna jerarquía estética entre sus distintos trabajos. No renuncia a ninguna de las prácticas artísticas. Deambula entre la pintura, la fotografía y el cine; se define a la vez como pintor y fotógrafo y confiesa que él mismo ha enriquecido su actividad como pintor gracias a sus trabajos fotográficos, y a la inversa, problemas que se plantearon en sus cuadros fueron un estímulo para sus experimentos fotográficos.² Esto supone una crítica a la jerarquización de las artes, una importante contribución a la equiparación de los medios y una valoración de prácticas como la fotográfica, aún no considerada como arte.

Asimismo, Moholy-Nagy dio una gran importancia a la educación, a la que se dedica a partir de 1923, cuando entra a trabajar en la Bauhaus, en Weimar (1923-1925) y en Dessau (1925-1928), a petición de su director Walter Gropius. Más tarde, en Chicago, donde se instala en 1937, proseguirá su dedicación a la enseñanza, primero con la creación de la New Bauhaus, que pretende continuar en los Estados Unidos los programas desarrollados por la Bauhaus en Alemania, y después en el Institute of Design de Chicago, donde permanecerá hasta su muerte, en 1946. De Weimar a Chicago, Moholy-Nagy se mantuvo siempre fiel a su ideal pedagógico, concebido no tanto como enseñanza sino como educación moral del ser humano y considerado fundamental tanto para desarrollar las virtualidades de cada estudiante como para preparar la llegada del «hombre nuevo y total», un hombre que integrara lo racional, lo afectivo y lo sensorial, al que aspiraron las vanguardias de los años 1920. En el texto «Compendio de un artista», que escribió en 1944, dos años antes de su muerte y que podemos considerar en gran medida autobiográfico, repasa algunas de las preocupaciones que presidieron su empresa a lo largo de su vida y, a través de su experiencia personal, trata de acercar la comprensión del arte contemporáneo al espectador. Siendo consciente de la dificultad que ello conlleva en una persona no habituada, se muestra sin embargo seguro de que se «puede estimular el interés emocional e intelectual del observador con el fin de que enfoque el tema con una actitud más positiva». Está convencido de que «la preparación intelectual y la crítica pueden deshacer dogmas».³ Si normalmente nos gusta lo que comprendemos y buscamos aquellas cosas que conocemos de memoria, reflexiona, podremos también comprender el arte contemporáneo si nos adentramos en él y entendemos sus reglas. Moholy-Nagy no cesa en su esfuerzo de sacar el arte del ámbito de los entendidos, uniendo arte y vida, de integrar las prácticas artísticas en la existencia cotidiana, de reafirmar el potencial creativo de cada individuo. Moholy-Nagy aspiraba a que el hombre dejara de ser instrumento para convertirse, mediante la actividad creadora, en el único constructor de su existencia.

Moholy-Nagy está convencido de la importancia del arte y de su función ideológica y formativa. «El arte –señala– es el afilador de los sentidos, agudiza la vista, la mente y las sensaciones».⁴ Esto es algo que aborda en gran número de sus escritos y a lo que dedica también una especial atención en su último libro, *Vision in Motion*, escrito en 1946 y concentrado en el trabajo desarrollado en el Institute of Design de Chicago, donde presenta una amplia panorámica de las relaciones entre el arte y la vida: «El arte es la más compleja, vitalizadora y socializadora de las acciones humanas. Por tanto, es de necesidad biológica. El arte sensibiliza al hombre en lo mejor que es inmanente en él a través de una expresión intensificada que implica muchas capas de experiencia».⁵ Esa labor educadora la prosiguió a lo largo de toda su vida, trabajando para sacar al arte de su esoterismo, de su limitación a los especialistas, del misticismo que lo rodea y de la búsqueda de genios. Esta importancia en la labor educadora del arte, que tanto preocupó al artista, ha dejado huella y podemos rastrearla en los programas didácticos de muchos museos e instituciones en todo el mundo. La aportación teórica de Moholy-Nagy se desarrolla de forma paralela a su práctica artística y pedagógica. En sus numerosos textos irá desgranando sus ideas y plasmará toda una estética artística y pedagógica, que tendrá uno de sus puntos álgidos en el ensayo *Pintura, fotografía, cine* publicado en 1925. En él, Moholy-Nagy elabora una teoría estética de la luz. La luz como matriz del arte, el arte como arte de la luz. Esta teoría

3. «Compendio de un artista», Chicago, 1944, en *László Moholy-Nagy*, catálogo de la exposición IVAM, Valencia, 1991, p. 406.

4. «Compendio de un artista», *op. cit.*, p. 406.

5. *Vision in motion*, Id book, Institute of Design, 1946, p. 28.

6. «Nuevos métodos en fotografía», en *Pintura, fotografía, cine*; Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 155.

7. *Pintura, fotografía, cine*; op. cit., p. 119.

8. *Pintura, fotografía, cine*, op. cit., p. 69.

9. «Compendio de un artista», op. cit., pp. 406-414.

10. Una reconstrucción de este proyecto ha sido realizado en 2009 con motivo del 90º aniversario de la Bauhaus. La reconstrucción ha sido llevada a cabo por Kai-Uwe Hemken y Jakob Gebert, profesores de la Kunsthochschule Kassel, Universität Kassel.

estética de la luz será aplicada tanto a la pintura como a la fotografía y el cine, pero también a la escenografía y al diseño. A partir de ahí, la luz fundamenta la obra teórica y práctica de Moholy-Nagy. Para el artista, cualquier arte adquiere sentido en la medida en que refleja la luz. La pintura será reinterpretada bajo este criterio constituido por la luz. En la fotografía y en el cine esta teoría cobrará su máxima importancia. En la fotografía porque, como su misma etimología dice, es «escritura de la luz»;⁶ en el cine porque su esencia reside en las «relaciones de movimientos entre las proyecciones de luz».⁷ Todo esto es posible, porque la invención de los instrumentos ópticos y técnicos proporciona al creador óptico inestimables estimulantes. Los medios técnicos abren la posibilidad al surgimiento de nuevos campos de representación. Engendran, además de la imagen a base de pigmentos, la imagen a base de luz; además de la imagen estática, la imagen cinética; además del cuadro, juegos de luz cinéticos; además de vastos cuadros históricos, películas que se extienden en todas las dimensiones.⁸

En «Compendio de un artista»,⁹ se refiere a su evolución pictórica, a su encuentro con la idea de «transparencia» y su consecución de una pintura libre de toda presión representativa, capaz de pintar no con el «pigmento» sino con la «luz». Hasta la aparición de la fotografía, la pintura acumulaba las funciones de representación y de expresión en color. Con su aparición, esas funciones se separan, liberándose la pintura de la función de la representación y pudiéndose centrar en la creación en color, en el color en sí mismo. Es posible así acceder a una expresión plástica pura, inmediata, sin tener que recurrir a lo mimético. En su búsqueda de una pintura que refleje la luz, Moholy-Nagy experimenta utilizando diferentes medios, como una pantalla sobre la que proyectar los efectos luminosos del cuadro, pintar bandas similares a una celosía o reja, perforando las superficies sólidas para que al ser iluminadas arrojaran figuras de luz y sombra sobre el fondo, pintar en el reverso y anverso de las láminas, pintar sobre láminas de celuloide unidas con gusanillo... Todo ello, con el fin de conseguir cuadros móviles, con sombras y reflejos siempre fluctuantes.

Si bien Moholy-Nagy se propone sustituir la «pintura estática» –de caballete– por juegos luminosos y proyecciones de diapositivas, es sobre todo en la fotografía y en el cine donde confía llevar a cabo sus objetivos y donde encuentra las posibilidades de un arte adecuado a la civilización industrial de los nuevos tiempos. Por ello, a partir de 1927, aunque sin abandonar la pintura, se consagrará a sus experiencias escénicas, fotográficas, fílmicas y cinéticas. Fue en el ámbito de la Bauhaus, aunque él no se ocupara de las clases de fotografía, donde Moholy-Nagy redacta *Pintura, fotografía, cine* y lleva a cabo sus experiencias fotográficas. Reinventa el fotograma, pura «grafía de la luz» y demostración de la capacidad para la producción de la fotografía, al mismo tiempo que en París Man Ray descubre el *rayograma*. Considera la fotografía como un medio autónomo cuyas potencialidades están por descubrir, critica el pictorialismo y aboga por una fotografía radicalmente innovadora, creativa, productiva. Ve en la serialidad una de las características esenciales de la práctica fotográfica y contrapone al «aura» de la obra única la multiplicidad *ad infinitum* del cliché fotográfico, anticipando las tesis desarrolladas por Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). Estas posibilidades que la técnica ofrecía quiso llevarlas a la práctica en Raum der Gegenwart (espacio de nuestro tiempo),¹⁰ un proyecto de exposición multimedia encargada por el Landesmuseum de Hannover en 1930 y que

no llegó a realizarse, donde se incluía una amplia selección de tecnologías visuales (fotografía, film, diapositivas, arquitectura, teatro y diseño), todo ello presentado a través de reproducciones, con excepción del *Utensilio luminoso – Modulador espacio-luz* (1922-1930).

La invención del fotograma –fotografía sin cámara– en 1922 pone de manifiesto un tipo de creación lumínica en el que la luz, en cuanto *nuevo medio para la creación*, se emplea de manera autónoma¹¹ y ofrece un rico potencial creativo. Supone un paso importante en la «filmación de juegos de luz continuos» y amplía el horizonte técnico mediante una forma de «estructurar la luz en el espacio». Y sobre todo, atestigua que la «producción» fotográfica es posible. Permite comprender que el instrumento más importante del proceso fotográfico no es la cámara, sino la «capa sensible», y que el fotograma responde con mayor eficacia que la pintura a las exigencias de una estética de la luz que debe elaborar la modernidad. Al ser capaz de fijar sobre la capa sensible blancos puros, negros profundos e infinidad de gradaciones de gris, el fotograma produce un efecto «sublime, radiante, casi inmaterial», fuente de una «emoción óptica» que Moholy-Nagy quiere suscitar y que se separa de la turbación que los rayogramas surrealistas deseaban producir. También en la elección de los objetos y en lo que el proceso pone en juego, el artista encuentra diferencias con los rayogramas de Man Ray.¹² Moholy-Nagy, que trabajará en los fotogramas casi hasta el final de su vida, utiliza todo tipo de objetos. Man Ray prefiere objetos artificiales con contornos bien definidos (vasos, clavos, llaves, coladores, cristales...). Mientras Man Ray trata de «indagar lo enigmático, lo inquietante, lo insólito», de «crear un aura para lo habitual», lo esencial para Moholy-Nagy está en el dominio de las intensidades luminosas, en el «milagro óptico del blanco y negro» que debe surgir «por la irradiación inmaterial de la luz», sin aludir a significados ocultos. Rechaza también la evocación, la analogía y la asociación comunes a la estética surrealista.

El fotograma no agota el ámbito de la fotografía «productiva». A ella se suman la fotoplástica y la fotografía creativa con cámara. En ésta, Moholy-Nagy destaca las fotografías de estructuras, texturas y superficies, las fotografías realizadas de un modo poco convencional (vistas inusuales, transversales, picados, contrapicados, distorsiones, efectos de sombra, contrastes tonales, ampliación, microfotografías), las realizadas con sistemas de lentes nuevos, espejos cóncavos y convexos, las estereofotografías...¹³ En todo caso, la fotografía creativa es aquella que pone el énfasis en la autonomía del medio, aquella que no reproduce la realidad sino que crea algo nuevo a partir de sus propios medios. La fotoplástica –combinación de fotomontaje y dibujo– abre también las puertas a la superación del proceso imitativo de la fotografía. Moholy-Nagy señala la diferencia con los fotomontajes dadaístas. A los fotomontajes dadaístas realizados con el propósito de «intrigar», «hacer una demostración» o confeccionar poemas visuales, se opone la fotoplástica, una especie de «caos organizado», con un núcleo de significado y una visión claramente discernible que permite una percepción clara del conjunto.¹⁴

Moholy-Nagy se esforzará igualmente por sacar al cine de su papel reproductor para hacer un cine productivo, que trabaje con la luz. Está convencido de que el uso sistemático de luces y sombras en el cine puede desembocar en el descubrimiento de una dimensión nueva, específica del cine: la de la luz, y de que la creación consciente con fenómenos de luz implica un uso más pleno de la

11. *Pintura, fotografía, cine*, op. cit., p. 88.

12. «Anuncios fotoplásticos», 1926, en el catálogo de la exposición *László Moholy-Nagy. Fotogramas 1922-1943*, Barcelona, Fundación Tàpies, 1977, pp. 203-204.

13. «La fotografía es la creación con luz», en el catálogo de la exposición *László Moholy-Nagy. Fotogramas 1922-1943*, op. cit., p. 209.

14. *Ibid.*, p. 210.

15. «Película de exhibición de luz», en *László Moholy-Nagy*: catálogo de la exposición IVAM, *op. cit.*, p. 384.

16. *László Moholy-Nagy*, catálogo de la exposición IVAM, *op. cit.*, pp. 372-377.

17. Colaboraron en esta obra: Stefan Seibök, joven arquitecto húngaro que trabajaba en el taller de arquitectura de W. Gropius; Otto Ball, técnico responsable del montaje, y las industrias eléctricas AEG de Berlín, encargadas de la ejecución y de la financiación.

18. Jeanpaul Goergen da otras fechas para las siguientes películas: *Juego luminoso-negro-blanco-gris*, *Impresiones del viejo puerto de Marsella (Vieux Port)*, *Los gitanos de la gran ciudad* y *Bodegón berlinés*. Ver sus textos en este catálogo y la nota de la comisaría en página 9.

19. Alexander Korda, que tuvo la ocasión de ver este film en 1935, encargó a Moholy-Nagy los efectos especiales de la película *Things to Come* (1936), basada en la novela de ficción de H. G. Wells, *The Shape of Things to Come*. En la versión final los efectos especiales fueron cortados, según señala Sibyl Moholy-Nagy en *Experiment in Totality*, 1950, Cambridge, The MIT press, 1969, p. 129.

20. *Experiment in Totality*, *op. cit.*, p. 55.

21. *Pintura, fotografía, cine*, *op. cit.*, p. 87.

película como materia prima.¹⁵ En «Problemas del cine moderno» (1928-1930),¹⁶ tras analizar la situación del cine, revela las determinaciones esenciales del nuevo cine: luz, movimiento y montaje. Sugiere transformar los fondos escénicos en puros soportes luminosos, en fuentes de luz y de sombra. Para acabar con el cine tradicional, señala dos vías, la del montaje y la del «policine», sustituyendo la proyección estática de fotogramas en movimiento por proyecciones móviles en el espacio. Asimismo, habría que sustituir la forma cuadrada o rectangular de la proyección que remite a la pintura de caballete por una superficie hecha de esferas, sobre las que se proyectarían de forma simultánea varias películas. En definitiva, se sueña con una película que se despojara de toda anécdota, de toda narración, para elaborar un puro juego formal. Pero no se trata de «arte por el arte», sino que el fin de este cine sería la educación y la sensibilización de los órganos perceptivos.

La obra más acabada de Moholy-Nagy en su persecución de la creación con luz es el *Utensilio luminoso – Modulador espacio-luz* (1922-1930), un dispositivo para la «demostración de fenómenos cinéticos y de luz» realizado por el artista tras ocho años de experimentaciones y dos después de su salida de la Bauhaus. Se trata de un conjunto mecánico constituido por una estructura eléctrica de espejos y lámparas. Este *Modulador*, precursor del arte óptico y cinético de los años sesenta-setenta del siglo xx sobre los que ejerció una gran influencia, fue presentado por primera vez en París en 1930, con motivo de la exposición de la sociedad de artistas decoradores que tuvo lugar en el Grand Palais.¹⁷ Muestra que se pueden conseguir vivos efectos de iluminación por medio de la luz artificial regulable y que los impulsos eléctricos hacen posible la realización de movimientos precalculados, que pueden repetirse sin cambios. Así, la luz y el movimiento se convierten en elementos creativos. Para el artista, gracias al *Modulador espacio-luz*, es posible la película de exhibición de luz. En 1930,¹⁸ Moholy-Nagy capturó los efectos de luz y movimiento de su aparato en su film más experimental *Ein Lichtspiel – Schwarz-Weiss-Grau* (*Juego luminoso – Negro-blanco-gris*)¹⁹, donde enfatiza los contrastes de luz y de sombra.

También en las escenografías que Moholy-Nagy realizó por encargo de los dos teatros de Ópera de Berlín plasmó sus ideas modernistas y su estética de la luz. El primer encargo que recibió de Otto Klemperer, en 1929, fue para realizar las escenografías de la ópera de Offenbach, *Cuentos de Hoffmann*. Luego vendrían *Las bodas de Fígaro*, de Mozart, y *El mercader de Berlín*, escrito por Walter Mehring y producido por Erwin Piscator. Para esos escenarios, Moholy-Nagy transformó completamente los decorados clásicos por modernos espacios, en los que utilizó materiales como el acero, diseñó coloristas figurines, creó grandes perspectivas mediante la iluminación, utilizó proyecciones de estadísticas y eslóganes... En 1931, para *Madame Butterfly*, abandona los experimentos mecánicos a favor de una revolución visual llevada a cabo por medio de la luz cinética, la dramática distorsión producida por agitadas sombras y la excitación emocional de las transparencias y los translúcidos.²⁰

La distinción entre producción y reproducción es fundamental en la obra de Moholy-Nagy. Uno de los aspectos a tener en cuenta en una obra es su capacidad para integrar lo desconocido: «Las obras son valiosas únicamente si son capaces de establecer relaciones hasta ese momento desconocidas». ²¹ Esto se sustenta en la idea de que la condición humana aspira continuamente a

captar nuevas sensaciones, lo que explica la permanente necesidad de experimentar nuevas formas de creación. Las obras que se limitan a repetir relaciones ya conocidas serán denominadas «reproductivas» y consideradas «un simple caso de virtuosismo»,²² mientras que las que producen nuevas relaciones se denominan «productivas». Así pues, la capacidad de la obra de arte para producir algo nuevo –elemento fundamental de la modernidad– se convierte en un criterio central. Moholy-Nagy asigna a la pintura, la fotografía y el cine el imperativo moral y estético de lo nuevo, ya que el arte se debe adecuar a los nuevos tiempos y, por tanto, a la civilización industrial. Consecuentemente con sus ideas, 1926 marca su apogeo en la producción pictórica, para a partir de 1927 dar lugar a las experiencias escénicas, fotográficas, fílmicas y cinéticas. Pero ello sin renunciar a la pintura. Lo que hay que hacer, a su entender, es abandonar la pintura figurativa heredada del pasado y dar libre paso a la pintura no figurativa, o pintura «pura». La aparición de la fotografía es la ocasión de la pintura para liberarse de los imperativos de la representación, algo que también argumentaron más tarde los surrealistas a la hora de desarrollar su teoría estética del arte, un arte que mirara hacia el interior y superara la visión renacentista del cuadro como ventana abierta al exterior. Para el artista no se trata de elegir uno u otro medio, sino de apoderarse de la creación óptica utilizando cualquier medio.

La estética de Moholy-Nagy se estructura en torno al principio regulador de la luz, pero se fundamenta, como señala Dominique Baqué,²³ en la base biológica. En varios de sus textos, el artista reflexiona sobre el sujeto como cuerpo biológico y, aunque la definición sobre lo biológico no llega a una claridad meridiana, sí podemos rastrear algunos aspectos que lo caracterizan. En «La educación y la Bauhaus» (1938), Moholy-Nagy señala que lo «biológico tiene que ver de forma general con las leyes de la vida que garantizan un desarrollo orgánico» y que, por lo tanto, tiene una función reguladora del cuerpo. En «Nuevos experimentos en el cine»²⁴ (1933), se concibe lo biológico como una mezcla de la sensación y el conocimiento. En otros textos se concibe como suma de lo psicofísico, del intelecto y del afecto. Es en *Pintura, fotografía, cine* donde se reflexiona más ampliamente sobre lo biológico. En uno de sus capítulos «Producción-Reproducción», Moholy-Nagy considera al ser humano como «síntesis de todos sus sistemas funcionales». En su concepción progresiva del ser humano, es decir, del hombre como algo perfectible, éste alcanzaría en cada época su plenitud «cuando los sistemas funcionales que lo conforman –tanto las células como los órganos más complicados– se perfeccionen y lleguen intencionalmente hasta el límite de sus capacidades».²⁵ Según Moholy-Nagy, forma parte de la condición humana el hecho de que los sistemas funcionales nunca lleguen a agotarse, y que después de cada sensación nueva aspiren a captar más impresiones. En esto radicaría la «necesidad permanente de experimentar nuevas formas de creación».²⁶ Una concepción del hombre, de la historia y del arte en términos de progreso, otro de los postulados de las vanguardias históricas y quizá también uno de los motivos del fracaso de las utopías vanguardistas.

A lo largo de su vida, László Moholy-Nagy defendió el ideal comunitario, mantuvo su pasión por la pedagogía, la confianza en las posibilidades de una nueva cultura industrial y el mesianismo del hombre nuevo, pero fue consciente de las dificultades de su realización, de los efectos de resistencia inherentes al propio hombre. No por ello dejó de intentarlo.

22. *Ibíd.*, p. 87.

23. «Escrituras de la luz», en *Pintura, fotografía, cine, op. cit.*, pp. 19-20.

24. László Moholy-Nagy, catálogo de la exposición IVAM, Valencia, 1991, p. 391.

25. *Pintura, fotografía, cine, op. cit.*, p. 117.

26. *Ibíd.*, p. 117.

LA ESCRITURA DE LA LUZ

VINCENZO VITIELLO

Wiederfinden

Johann Wolfgang von Goethe

Ist es möglich! Stern der Sterne,
Druck' ich wieder dich ans Herz!
Ach, was ist die Nacht der Ferne
Für ein Abgrund, für ein Schmerz!
Ja, du bist es! meiner Freuden
Süßer, lieber Widerpart;
Eingedenk vergangner Leiden,
Schaudr'ich vor den Gegenwart.

Als die Welt im tiefsten Grunde
Lag an Gottes ew'ger Brust,
Ordnet' er die erste Stunde
Mit erhabner Schöpfungslust,
Und er sprach das Wort: "Es werde!"
Da erklang ein schmerzlich Ach!
Als das All mit Machtgebärde
In die Wirklichkeiten brach.

Auf tat sich das Licht! So trennt
Scheu sich Finsternis von ihm,
Und sogleich die Elemente
Scheidend auseinander fliehn.
Rasch, im wilden, wüsten Traäumen
Jedes nach der Weite rang,
Starr, in ungemessnen Räumen,
Ohne Sehnsucht, ohne Klang.

Stumm war alles, still und öde,
Einsam Gott zum erstenmal!
Da erschuf er Morgenröthe,
Die erbarmte sich der Qual;
Sie entwickelte dem Trüben
Ein erklingend Farbenspiel,
Und nun konnte wieder lieben
Was erst auseinander fiel.

Reencuentro

¡Estrella de estrellas, posible sería
vuelvo a apretarte en mi corazón!
Ah, la noche de la lejanía
es un abismo, es un dolor.
¡Sí, dulce, de mis alegrías
querido adversario eres;
pensando en penas sufridas
me estremezco ante el presente.

Cuando el mundo en fondo profundo
yacía en el eterno pecho de Dios,
la primera hora ordenó seguro
con sublime placer de creación,
y dijo la palabra. «¡Hágase!»
Sonó entonces un ¡ah! doloroso
cuando penetró en las realidades
el universo con gestos poderosos.

¡La luz se hizo! Se separó
tímida la tiniebla de ella,
y los elementos en redor
separados se dispersan.
Pronto, en salvajes sueños,
busca cada cual la lontananza,
rígido, en espacios inmensos,
sin sonido, sin nostalgia.

¡Mudo era todo, silente y desierto,
Dios por vez primera en soledad!
La aurora creó en aquel momento,
que se compadeció de angustia tal.
De lo turbio ella desarrolló
de colores un sonoro juego
y lo que antes se separó
ahora pudo amar de nuevo.

Und mit eiligem Bestreben
Sucht sich, was sich angehört,
Und zu ungemäßigtem Leben
Ist Gefühl und Blick gekehrt.
Sey's Ergreifen, sey es Raffen,
Wenn es nur sich faßt und hält!
Allah brauch nicht mehr zu schaffen,
Wir erschaffen seine Welt.

So, mit morgenrothen Flügeln,
Riß es mich an deinen Mund,
Und die Nacht mit tausend Siegeln
Kräftig sternenhell den Bund.
Beide sind wir auf der Erde
Musterhaft in Freud' und Qual,
Und ein zweytes Wort: Es werde!
Trennt uns nicht zum zweytenmal.

Y con veloz tentativa
se busca lo que se pertenece,
y a la vida sin medida
sentir y mirada vuelven.
¡Sea prender o arrebatar,
siempre que se tenga y sostenta!
Alá no necesita crear más,
somos quienes su mundo crean.

Así con un auroral vuelo,
me arrebaté hacia tu boca,
y la noche con miles de sellos,
la alianza refuerza luminosa.
Ambos somos en la tierra
modelos en pena y placer.
Y una segunda palabra ísea!
No nos separa otra vez.

Traducción española de José Luis
Reina Palazón, en J. W. Goethe,
La vida es buena (Cien poemas),
selección de Siegfried Unseld,
Visor, Madrid, 1999.

1. Cuando el mito, y con el mito la poesía, y con la poesía la filosofía se dirigen hacia atrás en el tiempo siempre pasado y nunca presente del origen, el pensamiento encuentra la luz. Esto es lo que dice *Wiederfinden*, el más bello y profundo poema del *West-östlicher Divan* de Goethe, en cuyo ánimo encontraban hospitalidad mito, poesía y filosofía. Pero la luz que está *en el origen* no es ella misma el origen. El origen es antes que la luz.

La luz divide, dando figura a los cuerpos, y por lo tanto también a las ideas. Gracias a ella lo Indistinto de lo Sagrado, abismo de Dios, se libera, se vacía. ¿Muere lo Sagrado en la Luz de la distinción? ¿Muere *Hén* por obra de *Nous*, *die ungeheure Macht des Negativen*, la inmensa potencia de lo Negativo? ¿Muere Dios al surgir la Luz? ¿O hay Alguien o Algo que protege a Dios de Lucifer? La poesía de Goethe no nombra a Alguien, nombra Algo. Y no sólo porque en el poema Dios es Alá, el Dios absolutamente Uno. *Monos*; y solo.

La dialéctica de Tiniebla y Luz, Noche y Día, Caos y Cosmos, es más «sutil» que la lógica de la contradicción y la no-contradicción. La malla de la red de los conceptos es demasiado abierta para capturar a este multiforme Proteo que se sustrae a toda forma. El nacimiento de la luz, querida por Dios, creada por el «fiat» de Dios, no es la muerte de Dios, es el sufrimiento divino. Si el Creador es más y está más allá de la Criatura, la primera criatura de Dios, el Hijo, *Lumen* pero no *de Lumine*, es el sufrimiento del Padre. En el Hijo —*pánta di' autoû egéneto kai choris autoû egéneto oudè hén* («todas las cosas fueron creadas a través de él y nada fue generado fuera de él») — el Padre divino «conoce» el sufrimiento de la soledad. No de la soledad de lo singular, que como tal está siempre entre otros, sino de la soledad del Todo, de lo Lleno, del no-haber-estado-nunca-solo en la inmensa soledad de su ser Uno-Todo, *Hén-Pánta*. Sufre una soledad nunca «antes» sufrida, nunca «antes» posible, porque antes no había multitud. Esta soledad divina la repara *Morgenröte*, Aurora, también ella criatura de Dios, pero no de su Plenitud, sino de su Vacío. Aurora no une solamente los múltiples y dispersos fragmentos

vertiginosos en el inconcebible caos de la Luz, en el que todo se separa, en el que todo está ya desde siempre separado de Todo; *Morgenröte* une lo Indistinto a lo separado, el Caos al Cosmos, la Noche al Día, la Tiniebla a la Luz. *Morgenröte*, la criatura divina que une lo Sagrado, el abismo de Dios, a su aiónica imagen, *Aídion* y *Eikon*, es el *átopon metaxú*, el extraño entre, que une-divide; une en la división, divide en la unión. *Morgenröte* es la luz de la mañana, posee el color rojo del nacimiento, de la sangre. La han llamado Amor. ¿Quién la ha llamado así? Las religiones, el mito, la filosofía. Y también el Arte. Amor es el nombre que no aparece en *Wiederfinden*, pero cuya ausencia constantemente reclama. *Allah brauch nicht mehr zu schaffen, / Wir erschaffen seine Welt. Wir, Nosotros* (los amantes). Demasiado experto en amor es el pagano Goethe como para no saber que Amor no une sino separa. Esto lo saben bien los amantes, si *tienen necesidad* de asegurarse, si después del sufrimiento de la separación *deben* decirse a sí mismos que no habrá un segundo «fiat» que les separe: *Und ein zweites Wort: Es werde! / Trennt uns nicht zum zweitenmal*. Los amantes arrojan al pasado el sufrimiento de la separación, y de este modo la *padecen* en el presente (como memoria). Pero ¿es pensable amor sin esta pasión, la pasión del separarse y del estar separados? ¿Cómo reencontrarse –*wiederfinden*— sin haber estado separados? ¿Cómo reencontrarse «siempre de nuevo», sin separarse «siempre de nuevo»? La memoria alimenta al amor dándole al mismo tiempo alegría y sufrimiento.

2. László Moholy-Nagy escritor de la luz. Demasiado moderno para ser místico, demasiado moderno para no serlo. Demasiado moderno para no ser matemático, demasiado moderno para ser sólo matemático. Y aquí uno esperaría la cita de Wittgenstein sobre lo místico, y la de Benjamin sobre el exilio de la palabra tras la originaria caída del origen; y después, la de Heidegger sobre el espacio y el vacío, *Raum* y *Leere*; y todas serían apropiadas, coherentes. Pero extrínsecas. El juego de leer el arte con los ojos de la filosofía ha sido tan común que resulta demasiado habitual y obvio. Ha llegado el momento de cambiar, de leer el arte a través del arte, para después, si acaso, invertir el juego, y leer la filosofía con los ojos del arte.

3. Demasiado moderno para ser místico: Moholy-Nagy sabía bien que la luz no puede recogerse en sí misma, sino en su otro, en los colores, en las figuras (en los *eíde*). Demasiado moderno para no serlo: Moholy-Nagy sabía bien que después de Kandinsky no podemos ver sin preguntarnos qué vemos cuando vemos. Y lo que vale para la vista vale también para los demás sentidos. Para el sentir: después del «sonido amarillo» no es posible dejar de preguntarse si podemos ver sin escuchar, sin tocar, sin oler... y viceversa.

No hay que dejarse confundir por ciertos «entusiasmos poéticos» del joven László, cuando elevaba su canto al Espíritu de la Luz. Su interés por la ciencia y por la tecnología hay que entenderlo a partir de lo que quiso hacer y, efectivamente, hizo. Su misticismo es absolutamente sensible, su éxtasis es sólo y totalmente estético. Es el *ek-stasis*, el salir fuera, no de los sentidos, sino del concepto, no de la realidad sino de su visión histórica, cultural, intelectual y espiritual. Moholy-Nagy repite la operación fenomenológica que ya realizara Kandinsky: la *epoché* fenomenológica ejercitada no por el *cogito* sino... por la mano, por el ojo, por el oído. Por los sentidos.

Una purificación de orientación contraria a la cartesiana, esto es, no del intelecto desde los sentidos, desde la falacia de los sentidos, sino de los sentidos desde el intelecto, desde la «verdad» del intelecto. Y realizada no sólo con el pincel y la paleta, como Kandinsky, sino utilizando un instrumento técnico más refinado, la máquina fotográfica. Un ojo «mecánico» que debe emplearse no sólo para observar fenómenos que se escapan al ojo orgánico, sino también para observar las operaciones del ojo mismo. En el ojo mecánico, el ojo orgánico no sólo prolonga y perfecciona su actividad, sino que en su doble mecánico se mira a sí mismo, no desde fuera, sino desde dentro. Una mirada sobre la mirada en la mirada. Casi como una mano que se agarrase a sí misma. Observamos las fotografías, deteniéndonos no tanto en los objetos «captados», cuanto en las distintas posiciones del ojo fotográfico. Empezamos por las cosas más comunes y cotidianas: animales, hombres, sombreros, zapatos, rostros, piernas, bancos, aparejos navales, pequeñas embarcaciones... ¿Qué hay de «diverso» en estas fotografías? La posición del objeto fotografiado, normalmente captado desde lo alto, con un efecto de empujamiento, y por tanto de alteración. El ojo «natural» ve las cosas y rápidamente las reconoce, pero el efecto es «dislocante». El «objeto» común visto de un modo inusual. También hay composiciones en las que «figuras» diversas, pertenecientes a «lugares» real y conceptualmente heterogéneos — un carro de combate; un atleta; un hombre con una lanza; un herido sostenido por un compañero, al que cura una mujer— se asocian en un espacio común. El horizonte visual del ojo histórico-cultural va perdiendo paulatinamente fuerza: la visión, presuntamente natural, del ojo orgánico cede; el ojo mecánico muestra manchas de luz, mezclas de colores que, incluso enmarcadas en un soporte fijo, papel o película, conservan la instantaneidad del destello fotográfico. La realidad se descompone bajo el ojo fotográfico; pero no es el «medio» mecánico el que produce esta descomposición, sólo se limita a retratarla. Es más bien la realidad misma la que descompone las *histórico-ideales*, *irreales* composiciones. Liberándose de ellas, el ojo recupera vínculos más antiguos, relaciones caídas en el olvido por la invasión del intelecto sobre los sentidos. Emerge, o re-emerge, la indistinción de luces y colores: la luz no ilumina los colores, es los colores, se condensa en ellos. La luz es coloreada, desde siempre; los colores son luminosos, desde siempre. Así el espacio vuelve a ser cuerpo. Cuerpo en movimiento. Cuerpo que pierda la fijeza de la figura, asumiendo otras. Al hundir el intelecto en lo sensible, en lo sentido, lo humano se aproxima a lo originario que es antes del origen, al abismo del *Hèn-Pánta*, permaneciendo distinto. En el corazón del Día, la Tiniebla de la Noche.

4. Con la «magia» del ojo mecánico Moholy-Nagy capturó la tiniebla en la superficie: la «reducción» del fondo al trasfondo de la Luz. Algo lo mantuvo a una distancia de seguridad del Abismo del origen que es antes del origen ¿Qué? Su *polymátheia*.

Moholy-Nagy se quiso artista total, practicando todas las formas de arte: escultura, pintura, diseño, fotografía, cine, escenografía... No fue el artista total que concentra todas las artes en el fuego de una, única y privilegiada, forma expresiva; su totalidad era resultado de una acumulación, ayudado en esto por su natural poliedricidad de ingenio y ductilidad de ánimo. A pocos artistas como a él puede aplicársele el *Grundsatz* del hombre humanista: *esse sequitur operari*. Era su fuerza. Pero también su límite. No conoció la pasión, la pasión, digo, que es padecimiento del límite. Es

algo que se nota especialmente en esas composiciones donde el juego luz-tiniebla, blanco-negro, se resuelve totalmente en el aparecer de la cosa, del ente, de cualquier ente: frascos, ralladores, flores, estructuras metálicas, manos, quizá, o algo parecido a unos dedos, o también tenedores, signos alfabéticos, un vórtice, una máscara o un rostro, y otro. Pero no son objetos, son radiografías de objetos, *esqueletos de luz*. Se advierte aquí no tanto la fuerza de lo profundo que viene a la superficie, que se hace superficie, cuanto el equilibrio del mundo, donde la Tiniebla hace de contorno y marco de la luz, útil para hacer resaltar la luz. La lucha está detrás, ya desde siempre vencida; la tragedia ya nunca es actual, nunca presente, está desde siempre superada, y no porque no haya todavía una «reserva» de oscuridad, de Caos y Noche, sino porque Oscuridad, Caos y Noche están desde siempre destinados a la luz, al Cosmos, al Día. Queda el sentido que es pasión, padecimiento, temor y temblor de que la Tiniebla pueda prevalecer, que de la Noche no se haga el Día. Que el Tiempo se detenga y el mundo muera. No sucederá, no puede suceder. La hipótesis se niega desde el principio: *Ein zweites Wort: Es werde! / Trennt uns nicht zum zweitenmal.*

El artista es el «medio» de este «amoroso» e irrefutable equilibrio, conquistado ya antes de que fuese alcanzado. No el «creador» que elige su lugar en el mundo, superior a los ángeles e *imago dei*, sino el artista que lleva las cosas a la verdad del aparecer, y en ello se «hace» lo que «es». Creo que Moholy-Nagy se ajusta bien al lugar y la función que Klee reservaba al artista en el árbol de la ciencia pictórica: el puesto y la función del tronco, a través del cual la savia vital sube de la raíz hasta las últimas ramificaciones; recoge y trasmite «lo que viene de lo más profundo. Ni amo ni esclavo, el artista es sólo un mediador. (...) Él no es la belleza de la hoja, ésta sólo pasa a través de él».

5. La ascesis estética, la «liberación» de la sensibilidad del juego del intelecto, de la cultura, de la historia, concluía en el retorno a la historia. Moholy-Nagy debía educar: construía nuevos objetos, nueva sensibilidad y nuevas formas en cada campo de la experiencia del arte y del saber en general, porque debía edificar una nueva humanidad. El *esse sequitur operari* no se dirigía a sí mismo más que a los demás. Se hizo profesor porque su Yo era Nosotros, y Nosotros, su Yo. La nueva estética sería tal si conseguía construir una nueva historia. Se ha dicho más arriba que había llevado la Tiniebla de lo profundo a la superficie de la apariencia. Su lucha fue una lucha contra *las* tinieblas. Y para luchar eficazmente contra las tinieblas necesitaba un espacio seguro en el que llevar a cabo la lucha. La estética liberaba el espacio de la historia de las incrustaciones del pasado. Aquí reside su constructivismo, su pragmatismo histórico, su materialismo. Técnica y ciencia —las nuevas técnicas y las nuevas ciencias— servían para liberar el sentido, los sentidos, la sensibilidad efectiva del hombre no de la naturaleza, sino de la idea codificada de la naturaleza, de la falsa naturalidad del pasado. Moholy-Nagy se consideraba todo lo contrario a un idealista: no luchaba por una idea, y menos todavía por un ideal; luchaba por la realidad, por liberar la materia del «vestido de ideas» que la tradición le había echado encima. Su futuro no era utópico, porque hundía sus raíces en el presente, en la realidad sensible del presente. Lo que otros consideraban abstracción era para él la realidad, no la de mañana, sino la de hoy y de ayer, la realidad de siempre. Se trataba de «descubirla», y para descubrirla había que ajustar la mirada, la perspectiva: primero, mirando no hacia

lo alto, sino hacia abajo, a la tierra del sentido, de los sentidos; y después, mejorar la vista, volviendo el ojo más agudo y más rápido, capaz de mirar a la vez la luz y la sombra. Se trataba de «descubrir» construyendo, no de edificar *ex nihilo*: era necesario hacerse tronco libre para permitir el paso de la savia desde la raíz hasta las hojas del árbol: desde la sensibilidad hasta el intelecto, desde la materia hasta la forma.

6. Es este «materialismo» el verdadero idealismo de Moholy-Nagy, si con dicho término se indica la prevalencia de lo lógico sobre lo sensible, del concepto sobre la materia, o para decirlo con términos más antiguos, o más apropiados, la prevalencia del *schêma* sobre el *chrôma*, de la figura sobre el sonido y el color, sobre el color de la pasión que siempre acompaña al sonido. *Schêma phoné chrôma*, figura sonido color, son las tres características que contradistinguen a todas las cosas, no a los objetos o sustancias, sino a lo que en Grecia se llamaba *prágmata*, las cosas-acciones, los gestos del cuerpo que dan figura, forma, tanto a las extremidades como a la cosas, tanto al brazo como al dardo o a la piedra lanzada, y a la vez, *simul*, al espacio del actuar, al contorno, a eso que se llama mundo-ambiente. El prevalecer del *schêma* marca el inicio del poder de lo lógico, del contenido del sonido, de la voz, que subordina a sí mismo sonido y pasión. ¿No son también ellos —sonido y pasión— contenidos del discurso? ¿Objetos de la voz parlante? Al nombrar las cosas, la voz se apropia de ellas, las estrecha en una red de relaciones que las define, recortando a cada una de ellas su espacio, ése y no otro. En la red de las palabras, de los *logoi*, las cosas se convierten en «sustancias», algo distinto de lo que son: de gestos móviles que continuamente configuran y desconfiguran el espacio, a formas eternamente idénticas a sí mismas. La potencia de la palabra, del sonido significativo, es tal que inmoviliza el movimiento mismo. También del movimiento se dice que es: que es movimiento y no quietud. Como si el movimiento no fuese la lucha perenne y mortal con la quietud.

Subyace a la lógica, a esta inmovilizante lógica, también la estética de Moholy-Nagy, la estética del movimiento, de la instantaneidad del destello, de la fotografía móvil del film. Subyace a la quietud del equilibrio siempre ya alcanzado entre tiniebla y luz. A la quietud del espacio estable de la Historia donde se desarrollan los conflictos. Las tinieblas de los conflictos históricos no alcanzan jamás la Tiniebla del espacio donde esos conflictos actúan. La Aurora del Espíritu domina tanto la Luz como la Tiniebla: el arte es la Aurora que une entre sí las formas separadas por la Luz, y a la vez el Abismo de Dios a la Luz. Dios es Bueno, Dios es Bondad. Dios es la savia que nutre el árbol, raíz tronco y hojas. El Arte —y con el Arte, el artista— es por Dios, gracias a Dios.

7. La historia, la historia del hombre, está regida por una lógica escondida, inconsciente, por un saber que sabe más que nosotros. *Der immamente Geist sucht: Licht, Licht!* La materia se ha hecho espíritu.

Seríamos injustos con Moholy-Nagy si redujésemos toda su trayectoria a este resultado, injustos con él y con nosotros mismos. Eliminaríamos la parte más significativa de su trabajo, la liberación de la sensibilidad del intelecto, del presente del pasado, del ojo «material» de la mirada histórica, cultural, espiritual.

Pero también seríamos injustos con él, y con nosotros, si callásemos acerca de su límite: injustos por ser incapaces de medir su grandeza, sin comprender lo que ha venido después de él, lo que hoy —un hoy ya bastante extenso— nos golpea y nos hiere: el sentimiento de la pasividad de nuestro actuar, que se expresa en la palabra rota, fracturada, impedida de Celan, sonido que se ha hecho rumor, como piedra que cae, y sin embargo sigue siendo voz humana; en las obras en hierro de Chillida, expuestas a la intemperie del mar, del cielo, al asedio y la corrosión de la naturaleza animal y vegetal, a fin de que la Tierra cumpla lo incumplido del hombre; en el *dripping* de Pollock, sangre viva que gotea sobre la tela desde el cuerpo sufriente del artista. Respuestas «pobres» de la Vida que, abandonada definitivamente la ilusión de la razón que domina el mundo y lo salva, sabe todavía resistir a las mortíferas ilusiones de animales fosforescentes, de jardines minerales, y a la insensatez de las reproducciones en serie de objetos de uso cotidiano, de caras conocidas, de ilustraciones monocolor, o de otros signos similares; reproducciones que rivalizan, por ausencia de pensamiento y de sentimiento, con las *griffes* de los publicistas.



Desde la torre de la radio, Berlín, 1928

Colección privada



Eton. Alumnos viendo un partido de cricket, ca. 1930

Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, París



Dessau, 1926-28
The Museum of Fine Arts, Houston



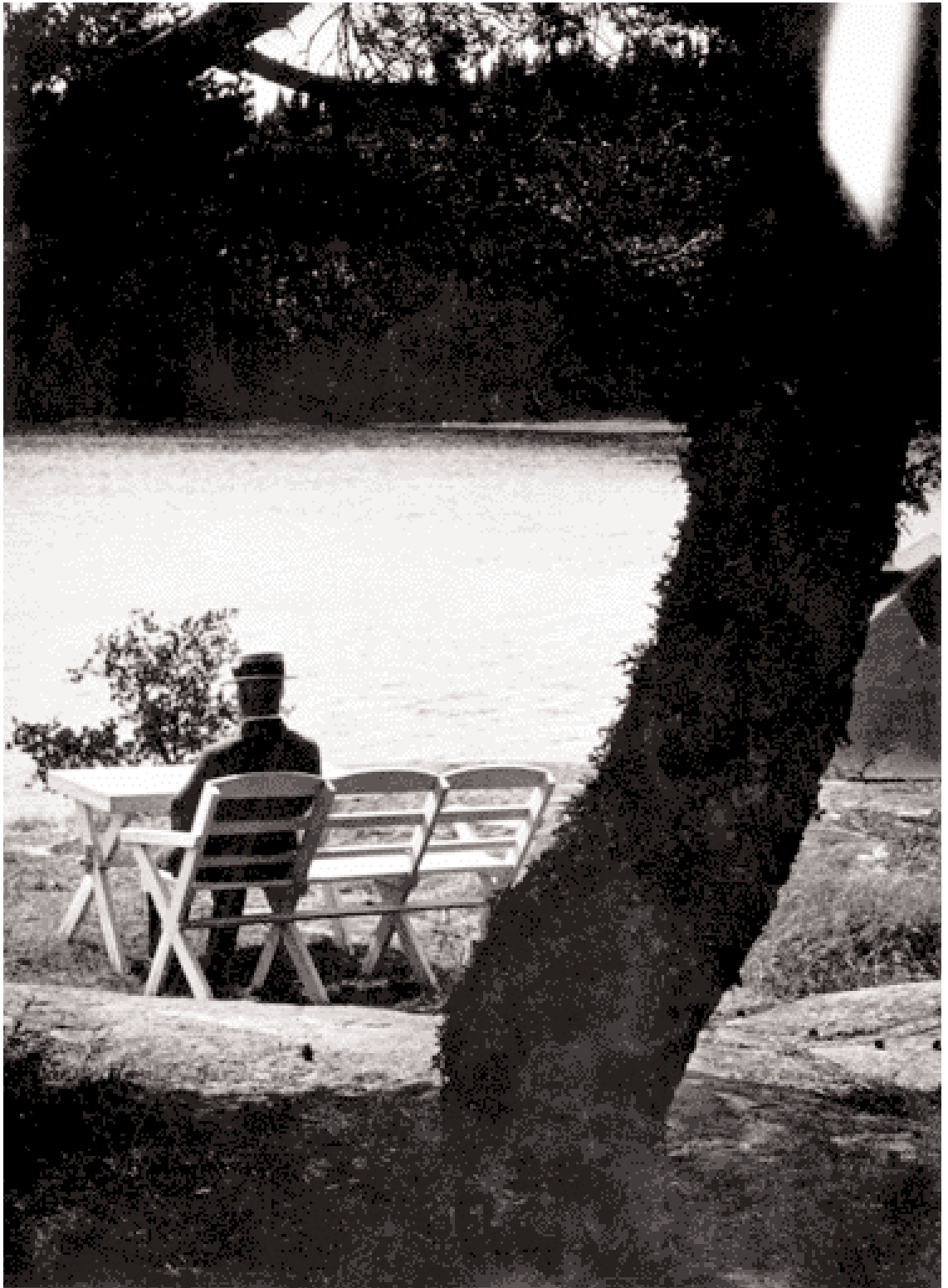
Sillas en Margate, 1935
George Eastman House, Rochester



Escandinavia, 1930
The Museum of Fine Arts, Houston



Desayuno, 1929
E. y G. Tatintsian, Berlín



Señores en un lago, 1930
Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



Vista desde el puente transportador de Marsella – Columna de hierro, 1929

George Eastman House, Rochester



Puente transportador de Marsella, 1929
Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



Estación superior del teleférico, Marsella, 1929

Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



Desde el puente, 1929

Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York



En Tesino, 1923

Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York

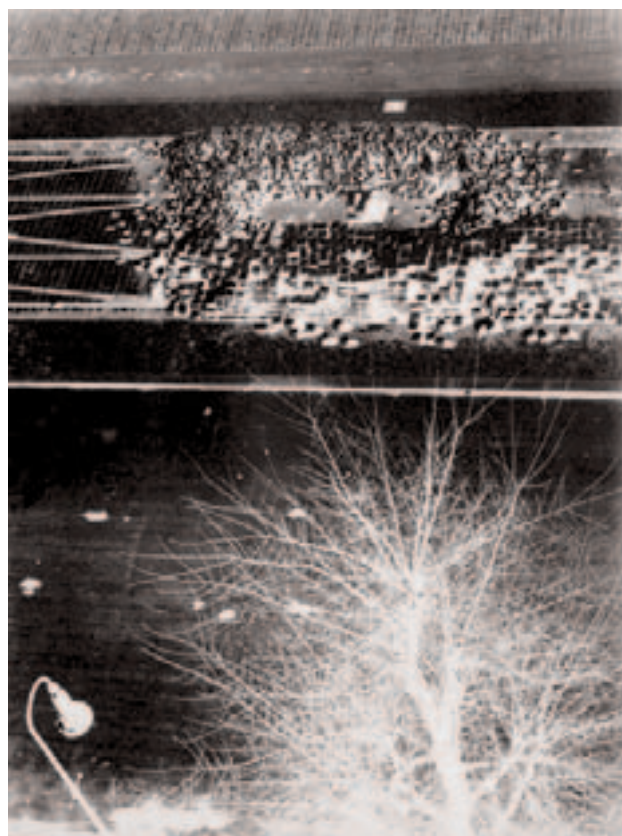


El estudio de la Bauhaus (negativo), 1927

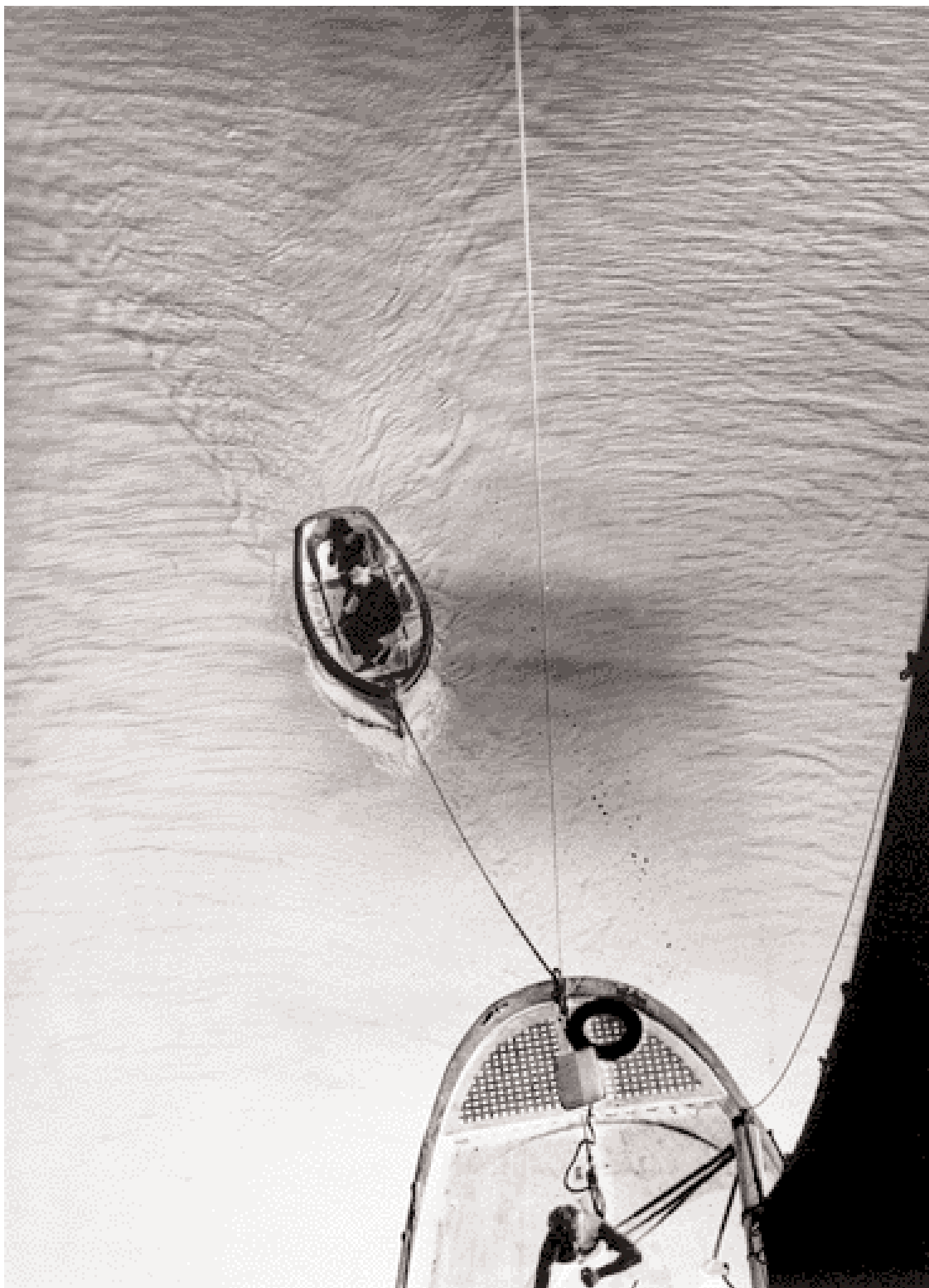
Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York



Vista desde el estudio (positivo), ca. 1928
 Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York



Vista desde el estudio (negativo), ca. 1928
 Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York



Bote en el lago Wannsee (negativo), 1927
Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York



A través de la cerca, 1927
George Eastman House, Rochester



La bailarina Gret Palucca, ca. 1930
Folkwang Museum, Essen



Calle La Canebière, Marsella – Vista a través de la reja del balcón, 1928

George Eastman House, Rochester



Plano de cemento reforzado, Ascona, 1928
George Eastman House, Rochester



Château de la Sarraz, 1928
George Eastman House, Rochester



Estocolmo, ca. 1930
The Museum of Fine Arts, Houston



Llegada del barco, ca. 1930

Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



Puente transportador de Marsella, 1929

Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



Se acerca el barco de vapor, 1929
Folkwang Museum, Essen



Estocolmo, 1930
Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



Bitterfeld, Alemania, ca. 1930
Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



Mercado en Turku, Finlandia, 1930
 Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



Mercado en Turku, Finlandia, 1930
 Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



Estocolmo, 1930

Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



Balsas en Savonlinna, Finlandia, 1930
 Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



Colega fotógrafo en el océano Ártico, 1930
 Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



En la cubierta, 1930

Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



Fiordo cerca de Hammerfest, Noruega, 1930

Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



En Svolvær, en el archipiélago Lofoten, Noruega, 1930

Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



Lucia Moholy, ca. 1924
Kicken Gallery, Berlin



Lucia Moholy, ca. 1921-29
Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokio



Ellen Frank, 1929

Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York



Lucia Moholy, 1928

Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York



Granjero finlandés, 1930
Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



Noruega, 1930

Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



Noruega, 1930

Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



Niño finlandés en Kiutakongäs, 1930
Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



Paul Citroen, Frau Süss y Paul Hartland, ca. 1934

Gemeentemuseum Den Haag, La Haya



Greta Walberstein, del grupo Schoop, ca. 1929

Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, París



Oskar Schlemmer en Ascona, 1927
Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokio



Los niños sibaritas en Ascona, 1926
Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York



Ulm, mayo. La primera hora de sol, 1928
E. Zyablov, Moscú



Ellen Frank en la playa, ca. 1921-29
Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokio



Mujer en la playa, ca. 1929
E. Zyablov, Moscú



Ellen Frank en la playa, ca. 1929

Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokio



Niños en la playa, 1929
E. y G. Tatintsian, Berlín



Prueba de natación, ca. 1929
Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, París



Lago Mayor, Ascona, Suiza, ca. 1930
Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



Viejo puerto de Marsella, 1929
Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



Sombras en la carretera, ca. 1930
Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



En el café, s/f

The Museum of Fine Arts, Houston



Gare Montparnasse
vista desde el taller de Mondrian, París, 1930
 Gemeentemuseum Den Haag, La Haya



Tejados de Brighton, 1936
 George Eastman House, Rochester



Montparnasse visto desde el taller de Mondrian, París, 1930

Gemeentemuseum Den Haag, La Haya



Pezpalo en Vadsø, Noruega, 1930
 Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



Vista desde un café en París, 1930
 Gemeentemuseum Den Haag, La Haya



Funeral en Marsella, 1929

Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



Sin título, ca. 1928
Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, París



El vendedor de helados es un viejo escocés, ca. 1926-28
Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, París



Sin título (Eton College), ca. 1926-32
Folkwang Museum, Essen



La mendiga no será fotografiada, Marsella, 1929
Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem



París, ca. 1928
Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, París



Marsella, Viejo puerto, ca. 1929
Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York



Marsella, 1929
Folkwang Museum, Essen



Tübinga, ca. 1928-32
Folkwang Museum, Essen



Celos, 1924-27

Victoria & Albert Museum, Londres



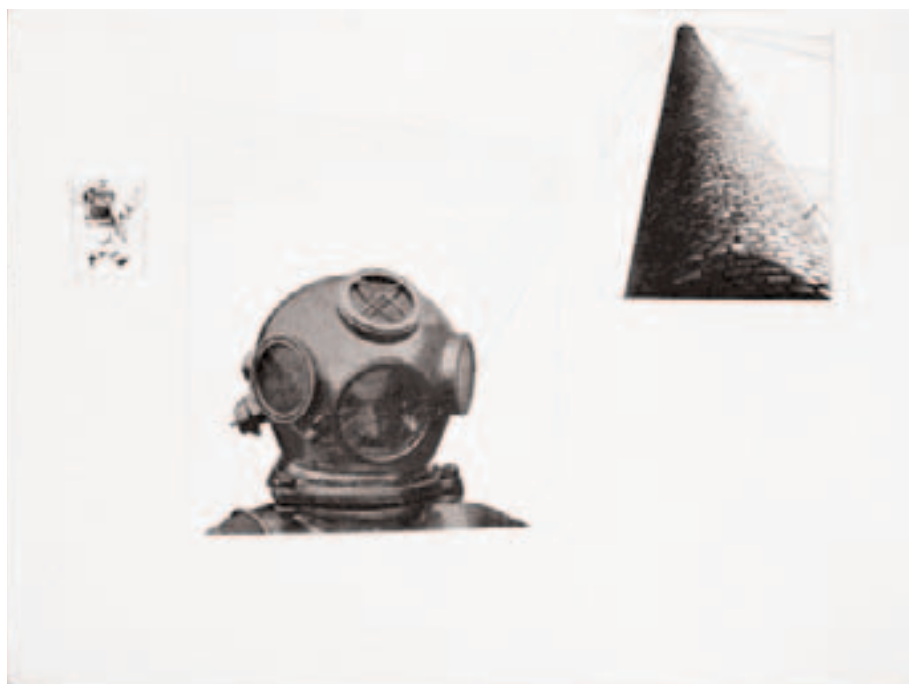
La despedida, 1924

J. Paul Getty Museum, Los Angeles



Militarismo, cartel de propaganda, 1924

J. Paul Getty Museum, Los Ángeles



La cabeza de agua, 1925

J. Paul Getty Museum, Los Ángeles

Nuestros grandes hombres, 1924

J. Paul Getty Museum, Los Ángeles



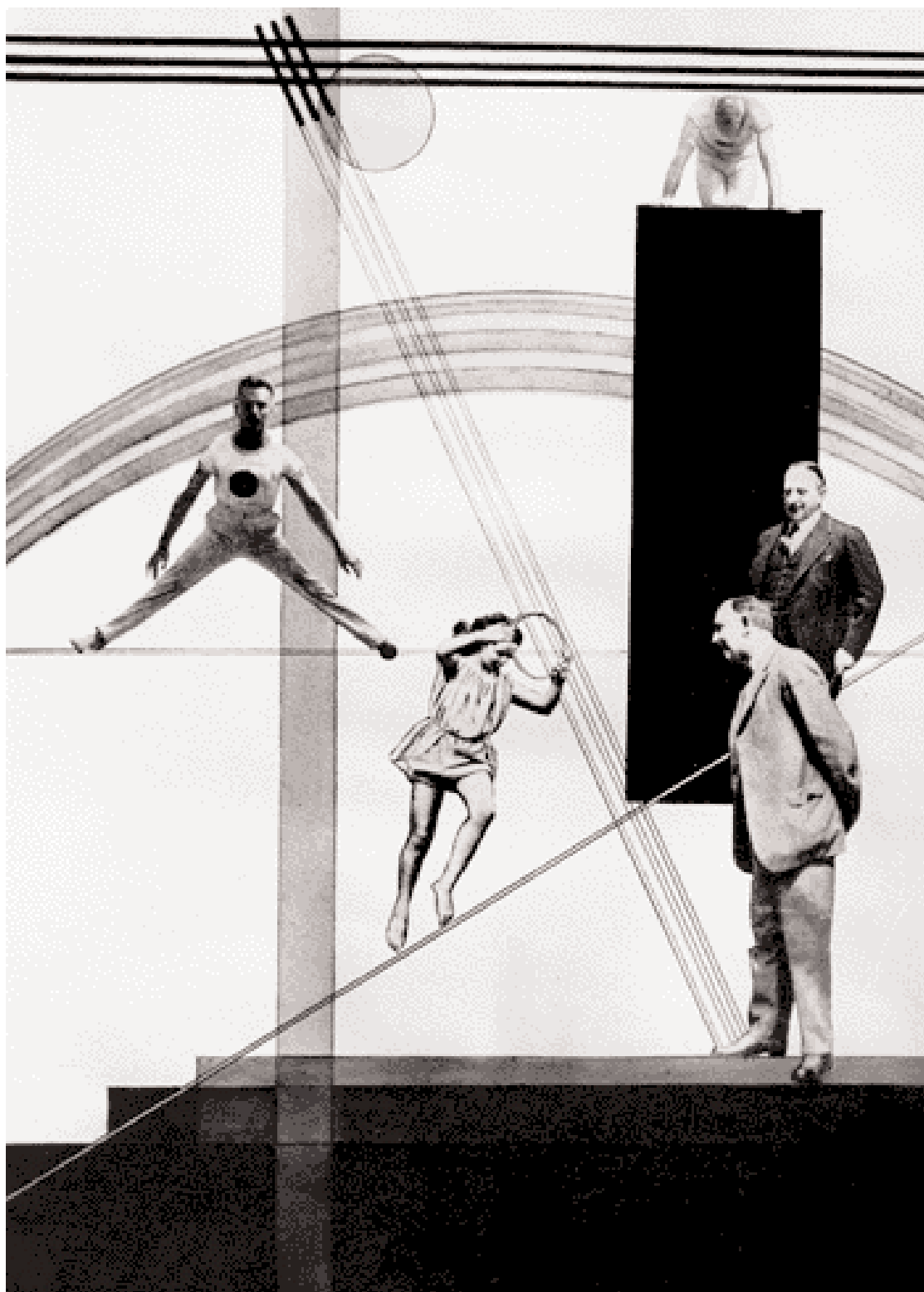
Las hermanas Olly y Dolly, ca. 1925

J. Paul Getty Museum, Los Ángeles



Rapto de las Sabinas, 1927

J. Paul Getty Museum, Los Ángeles



El caballero benévolo, 1924
J. Paul Getty Museum, Los Ángeles



La estructura del mundo, 1925

J. Paul Getty Museum, Los Ángeles



El matrimonio acabado, 1925

J. Paul Getty Museum, Los Ángeles



Me llamo Andana, 1927

Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokio



Leda y el cisne, 1925

Victoria & Albert Museum, Londres



Los independientes, 1927
Folkwang Museum, Essen



En el oído de Dios, 1923

Kicken Gallery, Berlín



Entre el cielo y la tierra, 1923

Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY Y HOLANDA

FRANS PETERSE

1. Declaración de Moholy-Nagy en una discusión con Sergei Eisenstein con ocasión de la visita de este último, a finales de 1933, según Sibyl Moholy-Nagy en *Moholy-Nagy. Experiment in Totality*, segunda edición: Cambridge and London, 1969, p. 97.

2. Terence Senter investigó durante los años 1970 las actividades de Moholy-Nagy en Inglaterra, durante el periodo inmediatamente posterior a su estancia en Ámsterdam. Esta investigación ha tenido una gran importancia para la comprensión del periodo holandés. *The Burlington Magazine*, 1981, volumen CXXIII, nº. 944, noviembre 1981. Terence Senter: «Moholy-Nagy's English photography», pp. 659-671. Terence A. Senter: «Moholy-Nagy: The Transitional Years», en: *Albers and Moholy-Nagy. From the Bauhaus to the New World*, ed. por Achim Borchardt-Hume, Tate Publishing, London, 2006, pp. 85-102. Terence Senter entrevistó en los años 1972-73 a los antiguos colaboradores de *International Textiles* en relación con las investigaciones para su disertación «Moholy-Nagy en Inglaterra» (1975).

3. Sibyl Moholy-Nagy en *Moholy-Nagy. Experiment in Totality*, primera edición: Harpers & Brothers, 1950; segunda edición: Cambridge and London, 1969. Sibyl Moholy-Nagy, su segunda esposa, escribió esta biografía en 1948, dos años después de su muerte.

4. Hattula Moholy-Nagy: «László Moholy-Nagy: Transnational» en: catálogo de la exposición *Albers and Moholy-Nagy. From the Bauhaus to the New World*, Londres, Tate Publishing, ed. Achim Borchardt-Hume, 2006, pp. 111-115.

*Para un artista, no existe lo que los demás llaman «su país».*¹

En diciembre de 1933, László Moholy-Nagy resolvió cambiar su lugar de residencia de Berlín por el de Ámsterdam. Con la llegada al poder de los nazis y las medidas que adoptaron en contra del arte moderno, la necesidad de emigrar se había vuelto cada vez más imperiosa. ¿Cuáles fueron las razones detrás de su decisión de dirigirse, en primera instancia, a Ámsterdam? ¿Qué hizo en Holanda? Y ¿qué representaba él para Holanda y, a la inversa, qué representaba Holanda para Moholy-Nagy?

Este artículo presenta los resultados de una primera investigación sobre el periodo holandés de Moholy-Nagy. Resta mucho por descubrir de este interesante periodo de transición. Gracias a la correspondencia nunca publicada anteriormente, las fotografías y la producción creativa del periodo holandés es posible arrojar una nueva luz sobre una parte de los métodos de trabajo y de la biografía de este artista polifacético.²

Gracias a la biografía *Moholy-Nagy. Experiment in Totality*³ de Sibyl Moholy-Nagy, se conoce el hecho de que Moholy-Nagy trabajó en Ámsterdam desde comienzos de 1934 hasta mayo de 1935. Los hechos más importantes que menciona en esta biografía son sus actividades para *International Textiles*, el diseño del *stand* para la industria holandesa del rayón con motivo de la Feria Internacional de Utrecht y la Exposición Universal de Bruselas, que tuvieron lugar en 1935. Sibyl Moholy-Nagy menciona sobre todo la exposición en solitario realizada en el Stedelijk Museum en Ámsterdam como una de las experiencias más inspiradoras vividas en Holanda. Gracias a las conferencias y visitas guiadas que Moholy-Nagy ofreció en la misma, se puso de nuevo en contacto tras un largo periodo con jóvenes llenos de inquietudes artísticas, algo que echaba de menos desde su partida de la Bauhaus.

László Moholy-Nagy era un artista transnacional;⁴ según su hija Hattula Moholy-Nagy, disfrutaba de la capacidad de adaptarse a la perfección a cualquier nuevo lugar de residencia. Durante su pertenencia a la cosmopolita Bauhaus, había conseguido establecer una red de



László Moholy-Nagy en Holanda, 1933
Fotografía de Paul Citroen.
En *Colecciones Extraordinarias*,
Biblioteca de la Universidad de Leiden, Leiden.

comunicación con miembros de la vanguardia internacional. Era muy consciente de la importancia de esta red y la cultivaba con asiduidad. «Esta red le ayudaba a reducir los inevitables inconvenientes del traslado de un país a otro, porque podía mudarse a donde era ya conocido.»⁵

Desde 1928, tras abandonar la Bauhaus, formaba parte de diversas agrupaciones internacionales de vanguardia: «Moholy mantuvo sus contactos mediante su correspondencia, y además mediante sus extensos viajes por Europa, especialmente después de su retorno a Berlín en 1928. Se incorporó a varios grupos internacionales de vanguardia, incluyendo la Maison des Artistes en La Sarraz, Suiza, el CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne) y el grupo Abstraction-Création en París». De la correspondencia que ha llegado hasta nuestros días de Moholy-Nagy con diversos artistas holandeses, incluyendo con Paul Schuitema en 1933-1934, podemos ver una imagen de un artista entusiasta, positivo, serio e implicado, que –tras su periodo Bauhaus y debido a su creciente aislamiento como artista en Berlín– buscaba nuevas actividades para posibilitar la colaboración con artistas, arquitectos y otros creadores de su mismo estilo.

La imagen que dibuja Hattula Moholy-Nagy responde totalmente a la situación holandesa: «Publicaba con mucha frecuencia. Algunas veces esto asumía la forma, simplemente, de unas pocas fotografías o piezas de sonido; ocasionalmente repetitivas, sin embargo mantenían su nombre a la vista de las personas con las que deseaba mantenerse en contacto».⁶

Moholy-Nagy sopesó en agosto de 1933 la emigración a Inglaterra. Ésta fue una de las razones por las que visitó Londres varias veces en este periodo. Diversos miembros de la Bauhaus –como Walter Gropius y Marcel Breuer– se habían trasladado ya a Londres. Sobre todo, en Londres vivía su ex mujer, la fotógrafa Lucia Moholy-Nagy. Ella le resultaría de gran ayuda en sus visitas. En la capital británica, Moholy-Nagy estableció diversos contactos con artistas y galeristas, exponiendo además su obra gráfica en noviembre de 1933.⁷

László Moholy-Nagy había establecido ya desde sus primeros años en Berlín contactos intensivos con artistas holandeses, miembros de la asociación cinematográfica de ese país, arquitectos y diseñadores.

5. *Ibíd.*, p. 114.

6. *Ibíd.*

7. Senter, *op. cit.*, p. 86, y nota 8, p. 172: «László Moholy-Nagy, carta a Walter Gropius», 16 de diciembre de 1935, Bauhaus-Archiv, Berlin, GN 9/66-77.



Moholy-Nagy con los directivos de la Liga Cinematográfica de Utrecht y Paul Citroen ante la Estación Central de Utrecht con ocasión de su conferencia para la Liga, 18 de mayo de 1933. (De izquierda a derecha: el crítico de arte C. A. Schilp, la Srta. E. Wijmans, László Moholy-Nagy, el pintor Louis Wijmans, el arquitecto Gerrit Rietveld y Paul Citroen.)
Flip Bool, La Haya.

8. Véase para más detalles Sjarel Ex: «De blik naar het oosten: De Stijl en Duitsland en Oost-Europa», en: Carel Blotkamp (Redacción), *Los años de continuidad de De Stijl 1922-1932*, pp. 69-112.

9. *Ibid.*, p. 76.

10. Para más detalles, consultar el catálogo de la exposición *Van Doesburg and The International Avant-Garde. Constructing a New World*, ed. por Gladys Fabre y Doris Wintgens Hötte, Londres, Tate Publishing, 2009. En el mismo se incluye un artículo de Krisztina Passuth, «De Stijl and The East-West Avant-Garde: Magazines & The Formation of International Networks», pp. 20-27.

11. Sjarel Ex, *op. cit.*, p. 96.

12. *De Stijl*, Jg. 4, n.º. 10.

Theo van Doesburg (1883-1931) se estableció desde el 29 de abril de 1921 en Weimar con el objetivo de difundir sus ideas sobre la comunidad artística de *De Stijl*, y más tarde intentó también conseguir un puesto de profesor en la Bauhaus. Entre los meses de marzo y julio de 1922, impartió un curso de *De Stijl*, donde tuvo entre sus alumnos a varios estudiantes prominentes de la Bauhaus.⁸ Desde junio de 1922 también editó la revista *De Stijl* desde Weimar. Van Doesburg siguió con mucho interés las actividades de los constructivistas húngaros, que había conocido durante su primera visita a Berlín en diciembre de 1920. El contacto de Van Doesburg con Moholy-Nagy evolucionaría a lo largo de 1922 a una «relación de confianza».⁹

Publicaciones como *De Stijl* y la revista húngara *MA, Aktivista Folyóirat (HOY, la revista de los activistas húngaros)*, de la que Moholy-Nagy era el corresponsal en Berlín, ejercieron durante estos años una función comparable a lo que hoy en día es Internet: en las mismas se intercambiaban artículos, fotografías, convocatorias y datos. Estas publicaciones de vanguardia tenían una gran importancia para la comunicación entre los artistas y su público, y entre los artistas mutuamente a través de los diferentes países europeos.¹⁰ En el contacto entre *De Stijl* y *MA*, Nelly van Doesburg desempeñó un papel de intermediaria: «Cuando en diciembre de 1921 Nelly van Doesburg se estableció durante algún tiempo en Viena para dar un recital de piano, conoció personalmente a Lajos Kassák y dispuso el intercambio regular de material entre *De Stijl* y *MA*».¹¹

En julio apareció en *De Stijl* una publicación previa del artículo de Moholy-Nagy, «Produktion-Reproduktion». En octubre de 1922 apareció seguidamente la «Aufruf zur elementaren Kunst» («Llamada al arte elemental»), firmada entre otros por Moholy-Nagy.¹² Moholy-Nagy publicó también en la revista dadaísta *Mécano*, editada por Van Doesburg en Weimar en los años 1922-1923.

En septiembre de 1922, tanto Van Doesburg como Moholy-Nagy tomaron parte en el Congreso Internacional de Constructivistas y Dadaístas en Weimar. Van Doesburg consideraba a Moholy-Nagy como un aliado. Cuando el 31 de marzo de 1923 Moholy-Nagy fue nombrado profesor de la Bauhaus, Van Doesburg vislumbró posibilidades de convertirse también en docente de la misma con ayuda de Moholy-Nagy. El 7 de mayo de 1923, Van Doesburg escribió a Anthony Kok: «¡Querido Kokkie! Estamos desde hace una semana en París y nos alojamos en



Sibyl Moholy-Nagy Pietzsch, diciembre de 1934
Fotografía de Paul Citroen.
En *Colecciones Extraordinarias*,
Biblioteca de la Universidad de Leiden, Leiden.

casa de Piet Mondrian. (...) Weimar está en ebullición. László Moholy-Nagy ha sido nombrado Maestro y quiere hacer que yo también entre allí».¹³

Los contactos de Moholy-Nagy con los artistas y arquitectos holandeses a lo largo del periodo Bauhaus fueron principalmente con los artistas y arquitectos cercanos a *De Stijl*: el ya mencionado Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Cornelis van Eesteren y J. J. P. Oud. Con tres de ellos, se realizaron también publicaciones Bauhaus.¹⁴ Dentro de una serie de catorce libros Bauhaus realizados, los autores holandeses están representados en forma destacada, con tres publicaciones.¹⁵

Arthur Müller Lehning (1899-2000) solicitó a Moholy-Nagy durante una visita a Bauhaus, realizada en otoño de 1926, que pasara a convertirse en redactor de fotografía y cinematografía de una nueva revista que se iba a poner en marcha con el nombre de *io*. En la redacción figuraban, además de Lehning, J. J. P. Oud para arquitectura, Menno ter Braak para cinematografía y Willem Pijper para música. Ter Braak visitó a Moholy-Nagy en marzo de 1927 en Dessau¹⁶ en relación a *io* y se alojó una noche en su casa. Ter Braak nunca hizo referencia posteriormente a este extraordinario encuentro. Sin embargo, escribió para *io* una reseña sobre el libro de Moholy-Nagy *Malerei, Fotografie, Film*.

io publicaba artículos con contenido político-social y filosófico junto a artículos sobre artes plásticas. En contraposición a *De Stijl*, esta revista prestaba una mayor atención a la fotografía y la cinematografía como nuevas formas artísticas. A este respecto, Moholy-Nagy desempeñó un papel esencial: fue uno de los primeros involucrados en el denominado «debate Kállai». Invitó a Ernst Kállai a presentar un artículo para iniciar un debate sobre las artes plásticas y la fotografía como soporte, al que reaccionaron diversos artistas. Moholy-Nagy realizó también el diseño de la página de portada de *io*.¹⁷

Moholy-Nagy mantuvo un intercambio intensivo de correspondencia, sobre todo después de una visita a Holanda realizada en 1933, con Paul Schuitema (1897-1973), al que conocía desde que ambos estuvieron implicados en las actividades del Círculo «neue Werbegestalter», al que también estaba vinculado Piet Zwart.¹⁸

13. Alied Ottevanger: «De Stijl overall absolute leiding». *Intercambio de correspondencia entre Theo van Doesburg y Anthony Kok*, recopiladas por Alied Ottevanger, RKD-Bronnenreeks, sección 5, Uitgeverij Thoth, Bussum, 2008, p. 426.

14. Theo van Doesburg: *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, 1924; Piet Mondrian: *Neue Gestaltung. Neoplastizismus*, 1925; J. J. P. Oud: *Holländische Architektur*, 1926.

15. Los contactos entre los artistas de *De Stijl* y otros artistas neerlandeses y Moholy-Nagy deben ser investigados con mayor profundidad. Es evidente que Piet Mondrian, Theo van Doesburg y J. J. P. Oud y su antiguo alumno de la Bauhaus Paul Citroen, así como Paul Schuitema, tuvieron una gran importancia en su posterior decisión de emigrar en primera instancia hacia Ámsterdam en enero de 1934.

16. M. van Crevel, H. A. Gomperts y G. H.'s-Gravesande (ed.): *Menno ter Braak. Verzameld werk*. Sección 2.

17. Kees van Wijk: «Avant-garde in het interbellum. Beschouwingen over de internationale revue *io*», pp. 39-65, en: *io sporen van de avant-garde*, p. 47. Kees van Wijk: *Internationale Revue io, Reflex* Utrecht, 1980, pp. 26-27. Según estas publicaciones, el diseño de la página de portada es de Moholy-Nagy, lo que está en desacuerdo con otras fuentes que señalan a César Domela como diseñador de la misma.

18. Perdita Lotner: «Neue Typographie. Ausstellung Berlin 1929. Forderungen der elementaren Gestaltung», pp. 11-21 en: catálogo de la exposición Sprengel Museum Hannover, *Ring «neue Werbegestalter» 1928-1933. Ein Überblick*, Hannover, 1990.



Retrato de László Moholy-Nagy, Ámsterdam, ca. 1934
Fotografía de Hanna Elkan.
Gemeentemuseum Den Haag, La Haya.

19. Este congreso tuvo lugar en el verano de 1933 (del 29 de julio al 13 de agosto) a bordo del vapor griego SS. Patria II, que realizaba el trayecto entre Marsella y Atenas. Otros participantes en el Congreso fueron Le Corbusier, Siegfried Giedion, Fernand Léger y Otto Neurath. Moholy-Nagy realizó una película del congreso: *Congreso de Arquitectos*.

20. *Interbellum Rotterdam. Kunst en Cultuur 1918-1940*, N. A. I. Uitgevers Rotterdam, 2001, pp. 50, 89.

21. *De 8 en Opbouw*, revista quincenal de la Asociación de Arquitectos «De 8» de Ámsterdam y «Opbouw» de Rotterdam, año 4, nº. 12, 10 de junio de 1933, pp. 106-112, un artículo del Ing. J. Duiker, «Con motivo de la representación cinematográfica de la película del prof. Moholy-Nagy el martes 23 de mayo en el teatro "De Uitkijk" de Ámsterdam, organizada por la Asociación "De 8" en colaboración con la Liga Cinematográfica holandesa».

22. Este hecho se deduce de la correspondencia de Moholy-Nagy con Paul Schuitema, en una carta fechada el 31 de mayo de 1933; carta escrita a máquina en papel de cartas Moholy-Nagy, Berlín, en posesión de Flip Bool, La Haya. Fiedler también hizo referencia a esta conferencia en *László Moholy-Nagy Color in Transparency. Photographs Experiments in Color. Photographische Experimente in Farbe 1934-1946*, ed. por Jeannine Fiedler y Hattula Moholy-Nagy, para el Bauhaus-Archiv Berlin, Steidl Bauhaus-Archiv, 2006, p. 51.

Los arquitectos holandeses como J. J. P. Oud, que había editado conjuntamente con Moholy-Nagy en 1926 la publicación de la Bauhaus sobre arquitectura holandesa, Cornelis van Eesteren y otros arquitectos de la corriente Nueva Construcción, cercanos a la publicación *De 8 en Opbouw*, constituyeron también un vínculo importante entre Moholy-Nagy y Holanda. *De 8 en Opbouw* publicó regularmente artículos en los que Moholy-Nagy desempeña un papel, incluso aunque en algunos casos fueran únicamente «fotografías únicas» o «piezas de sonido». Cornelis van Eesteren, que durante estos años era presidente del CIAM, fue un contacto importante en la red de vanguardia europea de Moholy-Nagy. En 1933 participaron conjuntamente en el cuarto Congreso CIAM sobre la ciudad funcional.¹⁹

Moholy-Nagy visitó Holanda durante el periodo 1931-1933 varias veces para presentar sus películas y para asistir a su proyección, sobre todo en el marco de una exhibición a través de la Liga Cinematográfica holandesa. De esta forma, visitó Rotterdam en 1931 y dio una conferencia en el Grand Théâtre de dicha ciudad.²⁰ En mayo de 1933, Moholy-Nagy realizó una larga visita a Holanda en la que dio varias conferencias sobre sus películas en diversos lugares, además de proyectarlas. Dictó una conferencia el 23 de mayo en el cine de vanguardia *De Uitkijk* de Ámsterdam, y dos días más tarde en la Liga Cinematográfica de Utrecht (véase la fotografía de grupo realizada con ocasión de este evento).

La conferencia y la presentación de sus películas en Ámsterdam fueron organizadas por la fundación «De 8» en colaboración con la Liga Cinematográfica holandesa.²¹ Moholy-Nagy presentó sus películas *Marseilles*, *Vieux Port* y *Großstadtzigeuner* y realizó una conferencia sobre diversos aspectos de la realización y de la experiencia de la cinematografía.

Durante la misma visita, Moholy-Nagy dictó también una conferencia sobre la fotografía en color para los estudiantes de la Academia de Artes Plásticas de La Haya, donde Paul Schuitema era profesor. De su correspondencia se desprende que Moholy-Nagy había conocido también a diversos artistas y arquitectos, como Van Loghem, Piet Zwart y Gerard Kiljan.²²

«Querido Schuitema: Hasta ahora no te había dado las gracias por lo bien que me has tratado en mi viaje a Holanda. Ayer ya te envié unos cuantos impresos que he conseguido a



Anuncio de Viyella, de
László Moholy-Nagy y Paul Hartland
En *International Textiles*,
27 de octubre de 1934, pp. 28-29.
Huecograbado en cobre, 44 x 63,9 cm.
Gemeentemuseum Den Haag, La Haya.

toda prisa, y con el tiempo te enviaré algunos más. Hoy sólo te remito una breve separata de *Typographische Mitteilungen* sobre la cuestión del tipo de imprenta que discutimos en casa de Zwart. Da recuerdos a Stromer de mi parte, y a Van Loghem y Kiljan y los demás camaradas. A Zwart no le escribo esta vez por separado, hazle llegar mis saludos. Aguardo sus fotos, y espero que recuerdes que tú también prometiste enviarme fotos. ¿Qué hace la belleza? ¿Qué dijeron tus alumnos después de mi disertación? A propósito, salúdalos de mi parte. Afectuosamente, Moholy-Nagy.»²³

El 13 de julio de 1933 escribe de nuevo a Schuitema. En la carta relata el asfixiante aislamiento en el que se encuentra en Berlín y pasa a un debate que obviamente estaban manteniendo sobre política y arte.

«Querido Schuitema: Me alegró que por fin me escribieses. Lo único que encuentro acertado para combatir la melancolía es trabajar. Estoy convencido de que nuestra tarea no es politizar, sino crear. Ni que decir tiene que nos solidarizamos con el movimiento revolucionario, pero nuestro deseo no debe quedar asfixiado en los objetivos tácticos de la política, representando sólo el papel del obrero. Espero que lo interpretes [palabra escrita a mano:] *correctamente* y [palabra ilegible escrita a mano:] ... no como una huida a una torre de marfil. Tus problemas son los míos, y tus pensamientos me atormentan a mí también desde hace por lo menos diez años, por lo que debes saber que lo que digo no me lo he sacado de la manga sin pensar.»²⁴

International Textiles

En Ámsterdam, Moholy-Nagy ocupó desde enero de 1934 ²⁵ el cargo de director artístico de la revista *International Textiles*. Ludwig Katz (1886-1964), el editor de la revista, había fundado el 15 de diciembre de 1933 la editorial Pallas. En Berlín, Katz había estado vinculado con la editorial «Der Konfektionär» L. Schottlaender & Co. Después de que la revista fuera «arianizada» el 1 de marzo de 1933, se trasladó con su familia a Ámsterdam.

Moholy-Nagy había realizado ya en Berlín diseños para Katz, y aceptó su invitación de trasladarse a Holanda para trabajar para la editorial Pallas. Como director artístico, se encargaría de determinar el formato, la composición, la maquetación y el contenido fotográfico de la revista de publicación bimensual.

23. Carta de Moholy-Nagy a Paul Schuitema: 31 de mayo de 1933; en posesión de Flip Bool, La Haya.

24. 13 de julio de 1933: carta escrita a máquina de Moholy-Nagy a Paul Schuitema, en Rotterdam, anotaciones sobre su propio papel de cartas de Berlín: «moholy-nagy/berlin-charlottenburg 9/fredericiastr 27 atelier/telefon: j 3 westend 7967», de la colección de Flip Bool, La Haya.

25. Todavía no existe seguridad absoluta sobre la fecha precisa en la que Moholy-Nagy llegó a Ámsterdam; en cualquier caso, debe haber sido en enero de 1934. Sibyl Moholy-Nagy describe en *Moholy-Nagy. Experiment in Totality*, p. 99, una noche en la que Marinetti ofreció en Berlín una cena con motivo de la inauguración de una exposición futurista en una de las galerías vacías de la Schöneberger Ufer, «para complacer a Mussolini». Este hecho tuvo lugar un día antes de la «emigración a Holanda» de Moholy-Nagy. En esta cena estuvieron presentes László Moholy-Nagy y Kurt Schwitters.



Diseño publicitario Viyella, 1934, de László Moholy-Nagy y Paul Hartland
Impresión por transferencia térmica.
20,3 x 15,7 cm.
Gemeentemuseum Den Haag, La Haya.

Anuncio de Viyella, de László Moholy-Nagy y Paul Hartland
Portada de *International Textiles*, vol. II, nº. 19, 10 de octubre de 1934.
29,2 x 19,9 cm.
Gemeentemuseum Den Haag, La Haya.

26. *Albers and Moholy-Nagy. From the Bauhaus to the New World*, ed. por Achim Borchardt-Hume, Tate Publishing, Londres, 2006, pp. 85-102; incluye el artículo de Terence A. Senter, «Moholy-Nagy: The Transitional Years», pp. 85-86.

27. Carta de Moholy-Nagy a Schuitema fechada el 4 de junio de 1934 en papel de cartas de *International Textiles*, Ámsterdam; en posesión de Flip Bool, La Haya.

28. De la correspondencia de Moholy-Nagy con Paul Schuitema (carta del 4 de julio de 1934, en posesión de Flip Bool, La Haya) se puede ver que Paul Schuitema le había querido proponer a otro alumno suyo, Henk Wanink, como asistente. Moholy-Nagy comentaba a Schuitema sobre su alumno Paul Hartland: «Muchas gracias por la dirección de Henk Wanink. Me ha escrito una carta encantadora, pero en este momento no puedo emplearlo, ya que tengo un ayudante, Adriaan Hartland, que también ha sido tu alumno. Creo que pensaste en él cuando hablaste de un profesor de dibujo».

29. Fiedler: *Color in Transparency*, p. 20 (nota 14 en la p. 20 Fiedler). La segunda estancia en Londres se produjo en agosto de 1934; no se sabe quién le dio estas lecciones de introducción a la fotografía en color.

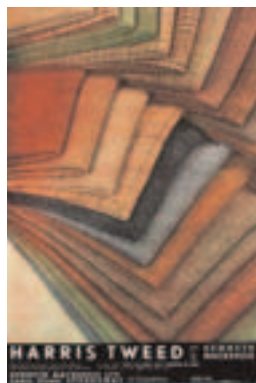
30. Sibyl Moholy-Nagy en *Moholy-Nagy. Experiment in Totality*, pp. 104-105.

En los meses de enero a mayo estuvo evidentemente dedicado a poner todo en marcha, según se deduce de las cartas que escribió a Sibyl a Berlín. En junio se puede ver que estaba buscando un asistente que le pudiera ayudar con su trabajo en Pallas. En esta carta se puede ver también cómo Moholy-Nagy simultaneó sus actividades entre la editorial en Ámsterdam y su oficina en Berlín, donde continuaba trabajando su colaborador Györgi Kepes.²⁶ En una carta fechada el 4 de julio de 1934 sobre papel con membrete de *International Textiles*, preguntaba a Paul Schuitema si conocía algún estudiante interesado en colaborar con él: «Querido P. S.: Trabajo en Ámsterdam en la editorial Pallas, y me gustaría instruir a uno de tus alumnos como voluntario. ¿Podrías recomendarme un joven holandés de confianza para ponerme en contacto con él? Ahora estoy aquí unas 2-3 semanas todos los meses y espero poder verte pronto. Un cordial saludo. Moholy-Nagy».²⁷

Finalmente, Paul Hartland (1910-1991) se convertiría en su asistente en Pallas Studio. Una vez que Moholy-Nagy emigrase definitivamente a Inglaterra en mayo de 1935, Hartland continuaría trabajando en *International Textiles* aplicando sus mismos principios. Hartland había sido alumno de Paul Schuitema y Gerard Kiljan en la Academia de Artes Plásticas en La Haya.²⁸

László Moholy-Nagy aprovechó su nuevo empleo en Pallas Studio para realizar una investigación exhaustiva sobre los últimos avances en la fotografía en color. En noviembre de 1933 realiza una visita a Londres para aprender más sobre los nuevos procesos de coloración. Sobre ello, escribió a Sibyl en Berlín: «Ayer trabajé mucho en el cuarto oscuro y luego a la luz del día. El proceso de reproducción a color es increíblemente interesante, un gran trabajo, pero hay que practicarlo personalmente para poder hacer alguna cosa. A eso llegaremos hoy. Tengo que pagar dos libras al día por el aprendizaje, pero aquí es algo que se da por descontado. [...] Con Lucia tengo mucha suerte, me sirve de intérprete y, como posee buenos conocimientos técnicos, me ayuda mucho. A cambio aprende ella misma el proceso, lo que también está bien».²⁹

Sibyl Moholy-Nagy describe una primera visita a Ámsterdam –vivía todavía en Berlín con su primera hija Hattula, nacida en octubre de 1933– y la situación vivida en su habitación del hotel de Ámsterdam.³⁰ Moholy-Nagy experimentaba durante su visita, en abril de 1934, con todo tipo de nuevos procedimientos de coloración para el revelado de fotografías, y no pudo dormir en la cama durante dos noches porque estaba cubierta de todo tipo de pruebas. «Nuestra habitación del



Anuncio de Harris Tweed para Kenneth Mackenzie Ltd., de László Moholy-Nagy y Paul Hartland
En *International Textiles*.
Huecograbado en cobre, 34,5 x 22,8 cm.
Gemeentemuseum Den Haag, La Haya.

hotel en Ámsterdam se convirtió en un laboratorio. Había tiras de papel coloreado pegadas a la pared, y diseminadas sobre la colcha muestras de gelatina coloreada, celofán, vidrio y plástico. Recuerdo dos noches en las que tuvimos que dormir en el suelo porque no se podía deshacer la organización de la cama. Con una batería de luces y cámaras prestadas, los mismos colores fueron fotografiados de acuerdo con el proceso de color Finlay, en color Agfa, en color Dufay y en otros sistemas que ya he olvidado. Entonces volvió al laboratorio de la editorial, comparando los resultados.»

El 10 de enero de 1935, cuando la revista contaba con un año, apareció en la revista *Katholieke Illustratie* un anuncio de una página con el texto «International Textiles, la revista profesional para el sector textil y la moda». El anuncio, ilustrado en su mayor parte a mano por Paul Hartland, no evoca en absoluto el trabajo de Moholy-Nagy. El texto complementario proporciona información sobre *International Textiles* y Pallas Studio: «International Textiles es una revista profesional redactada en cuatro idiomas que le informará regularmente sobre la industria de la moda y la industria textil en todo el mundo. Diseños e impresos artísticos para todas las industrias». ³¹ *International Textiles* se publicaba con textos en cuatro idiomas (inglés, francés, alemán y holandés) y se leía en más de 35 países. ³² Sin embargo, ni el nombre de Moholy-Nagy ni el de Paul Hartland fueron mencionados en las ediciones de la revista.

El museo Gemeentemuseum de La Haya dispone de un gran número de páginas sueltas de *International Textiles* en la colección donada por Paul Hartland. Se trata de páginas que fueron en su mayor parte diseñadas conjuntamente con Moholy-Nagy y en las que, mucho más de lo que hace suponer el anuncio de la revista *Katholieke Illustratie*, la composición y la tipografía evidencian huellas de la mano experimental de Moholy-Nagy.

En el verano de 1934, Moholy-Nagy recibió dos encargos que, según Sibyl Moholy-Nagy, devolvieron su vida a su curso original. ³³ Willem Sandberg solicitó a Moholy-Nagy en nombre de la Fundación de Artistas Artesanos e Industriales de Ámsterdam (VANK) la realización de una exposición de sus obras en el Stedelijk Museum de Ámsterdam. ³⁴ Como preparación para esta exposición, Moholy-Nagy se desplazó a Berlín, donde todavía almacenaba sus obras, para realizar una selección de las mismas. ³⁵ Exceptuando los trabajos del periodo 1916-1928, seleccionó

31. La editorial e imprenta Spaarnestad, situada en Haarlem, fue inaugurada en 1906 como una editorial católica. Publicó desde 1910 la revista *Katholieke Illustratie*, e imprimió y editó también diversas revistas no católicas.

32. Senter, 2006, p. 86.

33. Sibyl Moholy-Nagy en *Moholy-Nagy. Experiment in Totality*, p. 106

34. El diseñador gráfico Willem Sandberg, con el que Moholy-Nagy hizo amistad en este tiempo, se puso en contacto también posteriormente con él como conservador del Stedelijk Museum.

35. Sibyl Moholy-Nagy en *Moholy-Nagy. Experiment in Totality*, p. 107:

«Realizó un viaje a Berlín, donde estaban almacenadas todas sus obras, y durante varios días y noches alineó sus cuadros, collages y acuarelas a lo largo de las paredes de nuestro apartamento para realizar una selección. Por primera vez pude ver la secuencia creativa desde 1916 a 1928, momento en el que dejó de pintar.» De las obras de arte realizadas con materiales modernos, que también fueron expuestas en el Stedelijk Museum en 1934, se deduce que Moholy-Nagy no había dejado realmente de pintar, sino que había pasado a realizar sus representaciones artísticas utilizando otro tipo de materiales.



Cartel de la exposición de L. Moholy-Nagy en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, 1934
Litografía, 76 x 52 cm.
Stedelijk Museum, Ámsterdam.

36. Este hecho se conoce por una reseña sobre la exposición en el periódico *Het Volk*, 28 de noviembre de 1934, «Moholy-Nagy sobre la arquitectura de la luz. Pensamientos fantásticos. El significado del arte abstracto para el hombre moderno».

37. *De Maasbode*, 26 de noviembre de 1934, L. Moholy-Nagy.

38. Kasper Niehaus: «Obras de L. Moholy-Nagy; Stedelijk Museum», *De Telegraaf*, 5 de diciembre de 1934, periódico vespertino.

39. *Het Algemeen Handelsblad*, «Exposición de Moholy-Nagy en el Sted. Museum», 25 de noviembre de 1934.

40. Para ello, ver entre otros Herbert Molderings: «Light Years of a Life: The Photogram in the Aesthetic of László Moholy-Nagy», en: Renate Heyne y Floris M. Neusüss (ed.), con Hattula Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy. The Photograms. Catalogue Raisonné*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2009.

41. Por ejemplo en *io*, 25 de junio de 1929, año II, n.ºs 21-22, Moholy-Nagy, «Photogramm und Grenzgebiete», pp. 190-192.

también pinturas más recientes y obras de arte espacial. Por ejemplo, una obra que estuvo presente en la exposición fue *AL VI*, de 1933-1934, un óleo realizado sobre aluminio, ahora en la colección del IVAM de Valencia.

Lamentablemente, de la exposición del Stedelijk Museum, realizada del 24 de noviembre al 9 de diciembre de 1934, no se conserva ningún catálogo ni, por el momento, se conoce ninguna fotografía de la instalación. En la exposición se pudieron contemplar cuadros, fotos, fotografías, escenografías teatrales y, según algunas fuentes, también el *Modulador espacio-luz* de Moholy-Nagy.³⁶ Durante la exposición, el artista ofreció una conferencia y realizó visitas guiadas que fueron ampliamente comentadas en la prensa. La exposición fue inaugurada por Cornelis van Eesteren, que en la conferencia inaugural manifestó que «es necesario controlar las técnicas modernas si no queremos que acaben con nosotros».³⁷

A pesar del hecho de que no se realizó ningún catálogo, podemos reconstruir varias de las obras representadas a través de las descripciones de la prensa: la ya mencionada *AL VI*, la composición de fotogramas de 1926 que se encuentra en la actualidad en la colección del Gemeentemuseum de La Haya (titulada *Composición de montaje de fotogramas*), «una caja con un óvulo y un ovario».³⁸ Además, son mencionados por su nombre los collages fotográficos *Huhn bleibt Huhn*, *Jalouzie* y las escenografías teatrales para *El mercader de Berlín*, *Cuentos de Hoffmann* y *Madame Butterfly*.

En todas las reseñas se mencionan los fotogramas presentes, sobre los que el mismo Moholy-Nagy había comentado durante sus visitas guiadas a la exposición: «Lo mejor es que se puede pasar del blanco al negro más intenso».³⁹ Esta reproducción algo banal en la prensa –sobre lo que sería la esencia de los fotogramas– deniega la auténtica naturaleza de una de las más importantes aportaciones de Moholy-Nagy a las artes plásticas del siglo xx.⁴⁰ Sin embargo, en las revistas holandesas de arte se reconoció de forma temprana la importancia de la misma.⁴¹

En las reseñas sobre la exposición, aparte de las obras anteriormente mencionadas en los fotogramas, se mencionaban además otras para las que el artista utilizó todo tipo de materiales artísticos modernos y luminosos, como celuloide, silberlith (un tipo de aluminio) y materiales



Paul Hartland, p. 17 del *Álbum de recortes para el stand* de la Feria Anual de Utrecht, 1935

Copia en gelatina de plata sobre papel color, 15,9 x 25 cm

Gemeentemuseum Den Haag, La Haya.

con nombres tan especiales como troilita, Rhodoid y galatita. Estos materiales fueron mencionados en relación con la experimentación destinada a obtener otros procesamiento espaciales, diferentes a todo lo que se había probado en las artes pictóricas. La experimentación con la materia es algo en lo que Moholy-Nagy, como profesor de la Bauhaus, ha tenido una destacada participación. «Un trabajo realmente interesante de nuestro tiempo es el de alguien como Mondrian, que es adorado por Moholy-Nagy como un ídolo; en su opinión, uno de los más importantes pioneros.»⁴²

La reseña en el periódico *Het Volk* de 28 de noviembre de 1934 menciona las «máquinas experimentales», entre las que también se podría encontrar el *Modulador espacio-luz*, pero puesto que se habla de varias máquinas, las construcciones indicadas podrían ser también las que Moholy-Nagy posteriormente denominaría «moduladores del espacio». Estas construcciones estaban compuestas de varias capas de material confeccionadas en un material transparente procesado o pintado, en el que se sugería el procesamiento espacial. Sin embargo, el *Modulador espacio-luz* probablemente no estuvo presente en la exposición de 1934 en Ámsterdam, puesto que no se ha encontrado ningún otro comentario sobre esta notable obra cinética de «características luminosas».

Het Volk describe a Moholy-Nagy como convertido en un extraordinario «investigador», y el autor del artículo se ha esforzado al máximo para analizar las ideas subyacentes detrás de los cuadros de Moholy-Nagy: «La contemplación de su obra, en la que los cuadros no ofrecen ninguna representación determinada, sino construcciones espaciales para las que se ha aprovechado cualquier material disponible, nos presenta a un artista que es sobre todo un investigador. Realmente, también considera su obra en primer lugar como experimentos sobre la técnica, que aspira a aprender a controlar. El artista no está interesado en la representación naturalista, al igual que los demás precursores del arte abstracto. En su opinión, el arte no tiene como objetivo plasmar o idealizar la realidad, sino liberar al espíritu de las convenciones que lo obstaculizan».⁴³

El martes 27 de noviembre de 1934 por la tarde, Moholy-Nagy dio una conferencia, podemos suponer que en alemán, con el título «De la pintura a la arquitectura de la luz» en el Stedelijk

42. Periódico *Algemeen Handelsblad*, 25 de noviembre de 1934.

43. *Het Volk*, 28 de noviembre de 1934, «Moholy-Nagy sobre la arquitectura de la luz. Pensamientos fantásticos. El significado del arte abstracto para el hombre moderno».

44. Esta declaración y la siguiente cita provienen de la misma reseña de la conferencia en el periódico *Het Volk*, el 28 de noviembre de 1934.

45. Sibyl Moholy-Nagy en *Moholy-Nagy. Experiment in Totality*, pp. 110-111.

46. *De 8 en Opbouw*, 5, 29 de septiembre de 1934, n.º. 20, p. 177: «Exposición del cineasta Moholy-Nagy. Fotografías en la sala Kunsthandel Wagenaar, Nieuwe Gracht 25 de Utrecht, del 22 de septiembre al 15 de octubre». Según otra reseña aparecida en el periódico *Nieuwe Rotterdamse Courant* el 30 de septiembre de 1934, «L. Moholy-Nagy, expone en la sala Kunsthandel Wagenaar también "varias obras de naturaleza pictórica": construcciones compuestas de diferentes materiales».

47. *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 20 de diciembre de 1934, «Studio '32. Prof. L. Moholy-Nagy». Studio '32 era una sala de exposiciones situada en una sala de cine de la cadena Tuschinski en Rotterdam. Desde 1930 se exhibían películas de vanguardia y se realizaban exposiciones. En la obra de Marlite Halbertsma, Patricia van Ulzen (ed.), *Interbellum Rotterdam. Kunst en Cultuur 1918-1940*, N. A. I. Uitgevers Rotterdam, 2001, existe más información sobre Studio '32, pp. 50, 89.

48. Exposición *Pintura moderna, artes gráficas, publicidad, fotografía*, la Nueva Escuela de Arte, Ámsterdam, 1-28 de febrero de 1935. Entre otras obras, se exhibieron cuadros de Jawlensky, Kandinsky, Mondrian, Kurt Schwitters y obra gráfica de Archipenko, Hans Arp, Delaunay; fotografías de Eva Besnyö, Erwin Blumenfeld, Paul Citroen, Man Ray y otros; fotomontajes de George Grosz y Paul Citroen y las denominadas «obras publicitarias» de Piet Zwart, Paul Schuitema, Wim Brusse, y las fotografías en color de Moholy-Nagy para *International Textiles*.

Museum de Ámsterdam. Logró una asistencia masiva, con muchos jóvenes interesados entre el público. Moholy-Nagy realizó una exposición sobre la evolución en el arte pictórico hacia las pinturas abstractas, para lo que presentó su propio concepto de la pintura con luz: «El conferenciante sueña con aparatos lumínicos, gracias a los cuales se podrán proyectar visiones de luz en el aire, en la niebla, en el espacio. Frescos de luz, arquitectura de la luz sobre muros rectos y arqueados, con materiales como galatita, troilita, plomo o níquel, que solamente esperan a que se formalicen los encargos». «En el exterior, los juegos de luz podrían contener anuncios en formas fascinantes y desconocidas. Para los interiores, existen posibilidades de nuevas películas con efectos plásticos y simultáneos, en un juego de luz reflectante, que pueden ser representados por un órgano de color y ser emitidos como televisión.»⁴⁴

El desarrollo de la capacidad de observación –según pudo escuchar su público– sirve también a un objetivo superior, en concreto «no solamente debe servir para que podamos vivir el arte desde el interior y liberar nuestro espíritu, sino que también tiene un significado práctico, puesto que un sentido altamente desarrollado es un elemento auxiliar en la vida moderna».

La exposición, la conferencia y las visitas guiadas que realizó Moholy-Nagy le pusieron en contacto con jóvenes aficionados, a los que intentó transmitir de forma entusiasta su visión sobre el arte. Pero cuando volvió posteriormente al Stedelijk Museum, pudo constatar que el público no estaba todavía maduro para su arte abstracto: «He vuelto varias veces al Stedelijk Museum y ahora ya lo sé: mis cuadros no están maduros todavía para la exhibición ante las masas. Solamente pueden disfrutarse de forma privada, con el mayor cuidado...», le escribió a Sibyl a Berlín. Y continúa además en la carta: «Éste es un hecho amargo, puesto que el objetivo real de exhibir mis cuadros es hacer que el espectador pueda progresar lentamente tal y como yo progreso al pintarlos».⁴⁵ Aún así, seguiría intentando exponerlos en donde pudiera (según su carta, había recibido solicitudes para exponer en Basilea y en Brno). «Un día seré conocido como pintor en lugar de solamente como fotógrafo. Esto hay que prepararlo. La tarea es encontrar ahora un lugar para comenzar a pintar de nuevo.» En Holanda expuso en 1934 no solamente en el Stedelijk Museum, sino también en la sala Kunstzaal Wagenaar de Utrecht, en la que presentó fotografías y algunos objetos «pictóricos» constructivistas.⁴⁶ Después de su exposición en Ámsterdam y en Utrecht, Moholy-Nagy directamente expuso en Studio'32, en Rotterdam.⁴⁷ En la Nueva Escuela de Arte de Ámsterdam, de la que era director su antiguo alumno Paul Citroen, Moholy-Nagy expuso en febrero de 1935 solamente una fotografía en color realizada para *International Textiles*.⁴⁸

El stand de la industria holandesa del rayón para la Feria Anual de Utrecht

El segundo encargo que obtuvo Moholy-Nagy en el verano de 1934 fue efectuado por la industria holandesa del rayón, que pronto le solicitó que diseñase un *stand* para la Feria Anual de Utrecht, que se iba a celebrar en la primavera de 1935. Aparte del montaje de su exposición en el Stedelijk Museum, Moholy-Nagy se dedicó ahora a diseñar el *stand* junto con Paul Hartland. La industria del rayón en Holanda se había unido en una agrupación sectorial con el nombre de Algemene Kunstzijde Unie (AKU), y además operaba bajo la marca Enka. El encargo fue

efectuado por Adam Hendrik Unger (1901-1999), el representante de la AKU en Arnhem. Unger se había puesto ya en contacto a través de los anuncios en *International Textiles* con Pallas Studio y con Moholy-Nagy, al que efectuó este encargo. El *stand* de la feria anual fue un gran éxito, y en la prensa aparecieron críticas muy favorables sobre su diseño.⁴⁹ Al finalizar la feria, Paul Hartland realizó un álbum en el que documentaba la feria mediante fotografías. Con una forma modificada, también se pudo ver este *stand* en la Exposición Universal de Bruselas en 1935. Con motivo de este encargo, es sumamente probable que Moholy-Nagy realizase las dos fotografías de su cliente.⁵⁰

László Moholy-Nagy, entrevistado

La escritora Elisabeth Augustin (1903-2001), huída de Alemania en 1933 e instalada en Ámsterdam, entrevistó a Moholy-Nagy para la Asociación para la Publicidad.⁵¹ La entrevista fue publicada en diciembre de 1934, por lo tanto, durante la exposición en el Stedelijk Museum.⁵² Presenta una imagen de Moholy-Nagy como pionero al que muchos artistas y diseñadores (publicitarios) deben agradecer muchas de sus nuevas ideas, sobre todo por las publicaciones en la Bauhaus y las colaboraciones en revistas holandesas como *De Stijl* e *ito*. Asimismo, no solamente se mencionan sus diseños para *International Textiles*, sino que la revista dedica una página a sus imágenes y a una breve explicación de las mismas: «También en nuestro país se encuentra el pintor, cineasta y artista publicitario húngaro Prof. L. Moholy-Nagy, que anteriormente ha sido profesor en la Bauhaus de Weimar y de Dessau, y que no es un extraño para nosotros, especialmente conocido en los círculos profesionales. Después de todo, ha sido colaborador durante varios años de la revista liderada por Theo van Doesburg *De Stijl*; de la revista *ito*, editada por Arthur Müller-Lehning, y trabaja también en la actualidad en destacadas publicaciones de nuestro país, como la revista en cuatro idiomas publicada en Ámsterdam *International Textiles*, sobre todo centrándose en el ámbito publicitario». A una pregunta de Elisabeth Augustin sobre esto, Moholy-Nagy comentó algo sobre su impresión en torno a la situación artística en Holanda: «Moholy-Nagy se declara impresionado por el estado actual de la técnica de la imprenta en Holanda. Sin embargo, no es tan entusiasta sobre el diseño de libros y carteles, algo que le ha sorprendido. “Lo que encuentro excelente aquí es la publicidad en prensa. Además, existe una amplia gama de prestaciones en el ámbito de la técnica de la imprenta, sobre todo en el terreno del huecograbado en cobre. Encuentro menos afortunados el cartel y los libros holandeses. Esta experiencia ha sido para mí una sorpresa, ya que después de todo, aquí se produjo el nacimiento de la moderna tipografía con el Movimiento De Stijl, bajo la dirección del fallecido Theo van Doesburg, y también conozco los trabajos de Piet Zwart, y de Paul Schuitema, etcétera”».⁵³

Moholy-Nagy y Holanda: la importancia de su experiencia en los Países Bajos

En relación con la fotografía, la cinematografía, la arquitectura, las artes aplicadas y el diseño en Holanda, Moholy-Nagy desempeñó un papel muy importante en el debate artístico mucho antes de residir realmente en ese país. Tuvo una importancia relevante para la formulación de las teorías y para la información de su público sobre las nuevas evoluciones surgidas en los campos de la fotografía, la cinematografía y las artes plásticas. Esto se puede constatar en sus

49. *Het Vaderland*, miércoles 13 de marzo de 1935, diario de la tarde, «Una búsqueda a lo largo de la Feria Anual. Su elemento más destacado, el grupo de la industria textil neerlandesa. La fibra sintética rayón».

50. Dos fotografías en poder de Gerard Unger, información oral y correo electrónico de 17 de junio de 2009.

51. Debido a su origen judío, huyó con su esposo e hijos en 1933 a Holanda (a Ámsterdam).

Anteriormente había traducido a algunos autores de lengua holandesa al alemán. En Holanda escribió novelas, radionovelas, obras de teatro y crítica literaria.

52. Elisabeth Augustin: «Una entrevista con L. Moholy-Nagy», en: *Órgano Oficial de la Asociación para la Publicidad*, diciembre de 1934 (nº. 12; «número fotográfico»).

53. *Ibíd.*

54. Periódico *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 20 de diciembre de 1934, «Studio '32. Prof. L. Moholy-Nagy»: «Para la razón son cosas muertas (...) ... que la impresión más importante, la que predomina cada vez más, es la de algo insano. Claro, (...) el arte no tiene necesidad de ser sano, está más allá y muy por encima de estas cuestiones secundarias. Pero para ello es preciso que dejemos de darle vueltas al asunto y de descubrir en el elemento insano algo interesante».

55. Sibyl Moholy-Nagy en *Moholy-Nagy. Experiment in Totality*, p. 106. La conservación en el futuro de los fotogramas a color fue también mencionada como una posibilidad para el desarrollo de la fotografía en color en *Vision in Motion*, 1947, pp. 170-174

56. Moholy-Nagy a Sandberg desde La Sarraz, fechada el 14/VIII/1935, Ámsterdam Z, Maastraat 80, Holanda; colección del archivo del Stedelijk Museum, Ámsterdam.

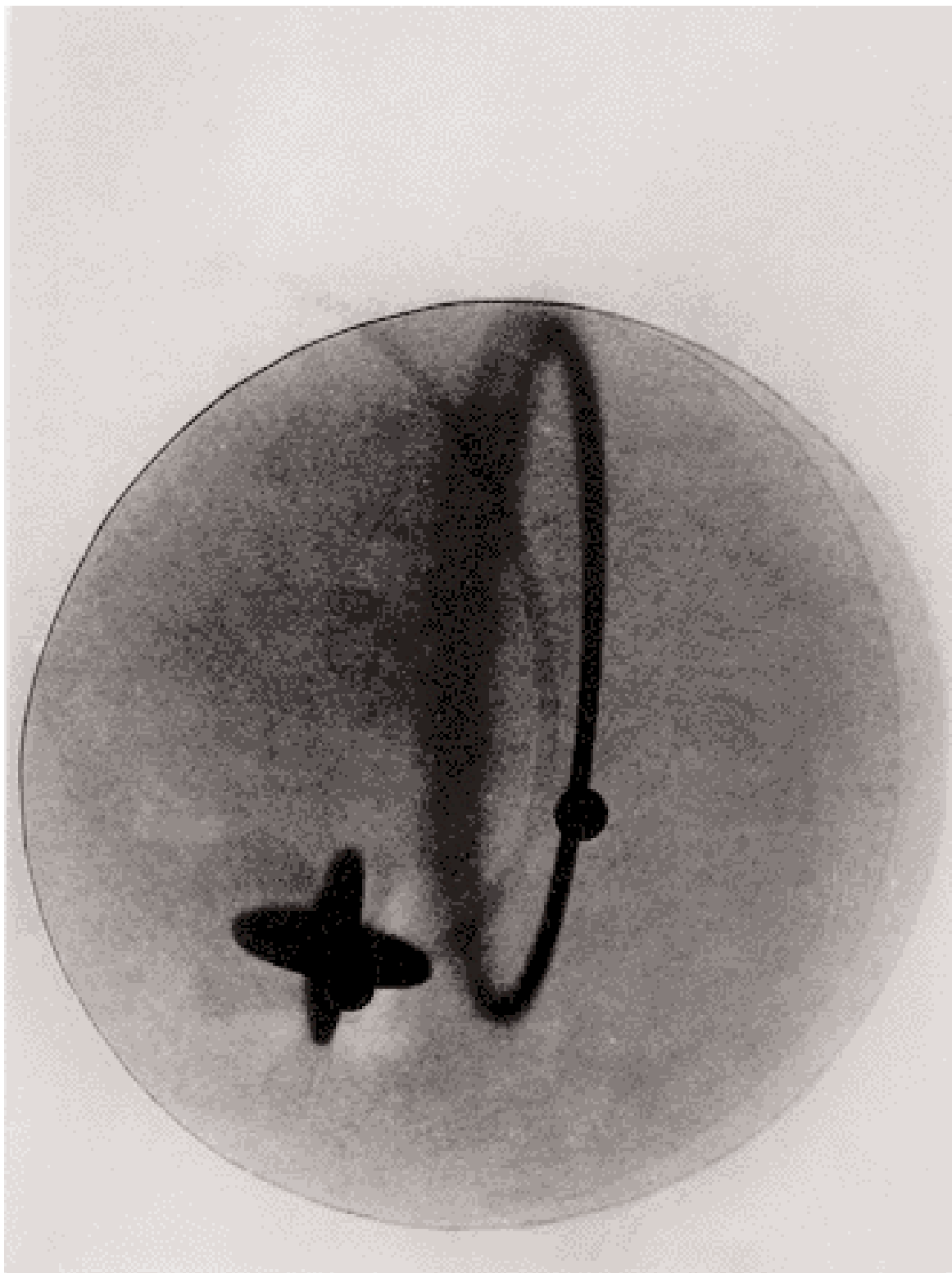
contactos con los artistas holandeses, las muchas conferencias dadas en Holanda, las numerosas colaboraciones con revistas, las críticas holandesas que se escribieron sobre su obra, las exposiciones en las que participó y la exhibición de sus películas. En las revistas de arte, los periódicos y las revistas cinematográficas holandesas se le consideraba un importante artista y teórico de la vanguardia, dentro de las disciplinas mencionadas.

Su trabajo para *International Textiles* fue en su mayor parte anónimo, pero de las reacciones a su exposición en el Stedelijk Museum de Ámsterdam y a su *stand* en la Feria Anual de Utrecht se puede ver que se le consideraba como un artista cuyas huellas valía la pena seguir. En su mayor parte, las reacciones son benévolas o positivas, pero el clima artístico –también en Holanda– era algo contrario a las manifestaciones del arte de vanguardia. En una única reseña se evoca incluso la idea del arte «degenerado».⁵⁴

El trabajo para *International Textiles* y la estancia de Moholy-Nagy en Holanda constituyen el comienzo de sus investigaciones hacia procedimientos más útiles en la fotografía en color. Según Sibyl Moholy-Nagy, incluso realizó fotogramas a color (¡!), que sin embargo no parecen haber podido conservarse bien.⁵⁵

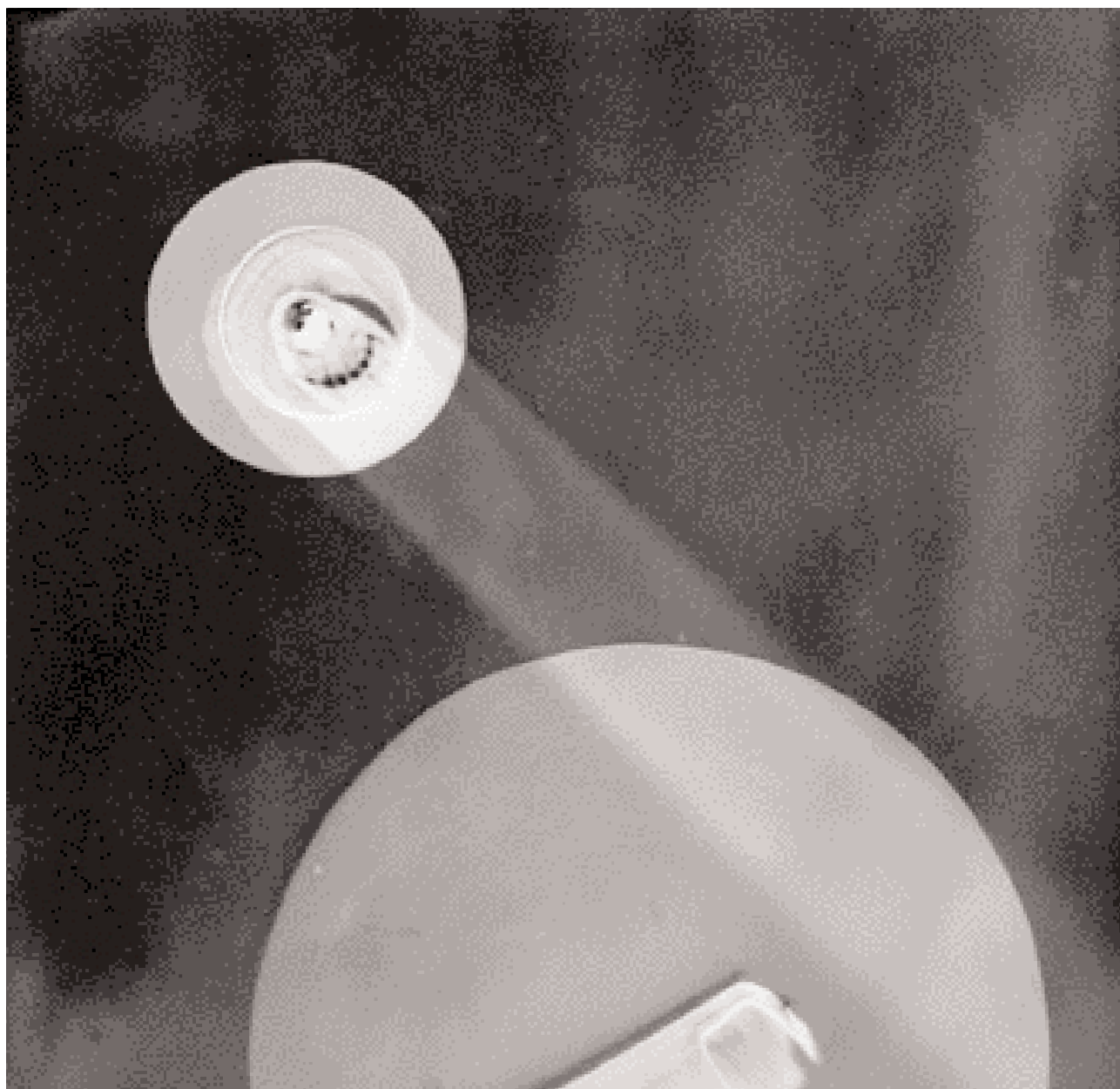
Su trabajo para anuncios en revistas como *International Textiles*, *Katholieke Illustratie* y *Panorama* ofreció a Moholy-Nagy la posibilidad de experimentar con la fotografía en color. Otro aspecto de su estancia en Holanda fue la realización de su primera gran exposición después de un largo tiempo. Aunque finalmente las reacciones a su obra le decepcionaron, de ahí partió la idea de que, como artista plástico, debía desarrollar aún más su arte pictórico.

A fin de encontrar un ambiente más provechoso –tanto en el ámbito artístico como en el político–, decidió finalmente emigrar a Inglaterra con Sibyl y Hattula. Desde mayo de 1935, estableció su residencia en Londres. En agosto envió desde su lugar de veraneo de La Sarraz a Willem Sandberg y a su esposa en Ámsterdam una tarjeta postal con su nueva dirección: «Querido Sandberg: Ahora vivimos en un lugar maravilloso durante algunas semanas, entre tanto esté lista nuestra casa de 1, Farm Walk Londres N. W. II, por lo que podré retomar el [ilegible] trabajo. Por favor, dé recuerdos a la señora Augustin, he perdido su dirección. Un cordial saludo. MohoNagy».⁵⁶

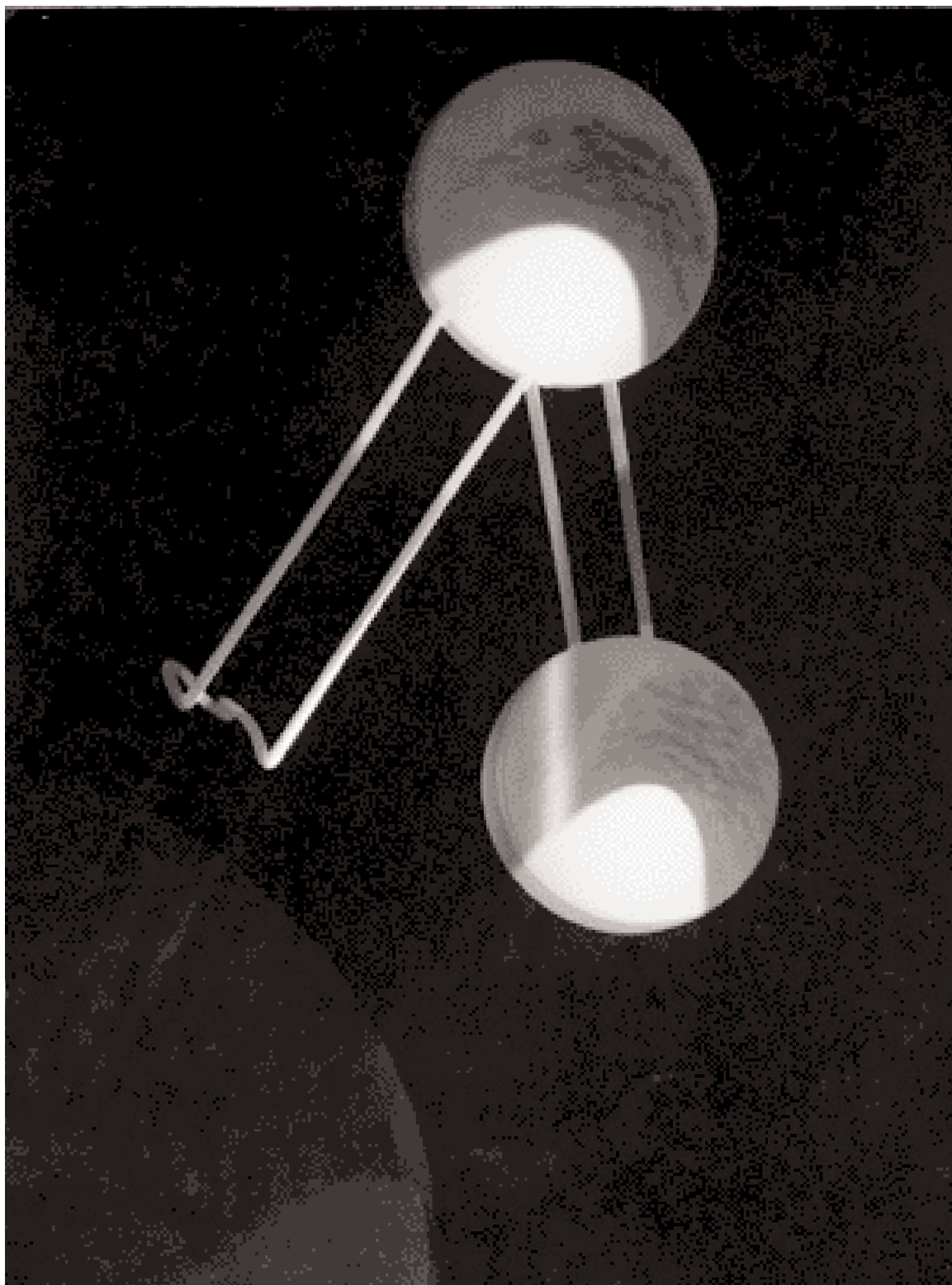


Fotograma, ca. 1925

Kicken Gallery, Berlin / Galerie Ulrich Fiedler, Berlin



Sin título, Weimar, 1923-25
Folkwang Museum, Essen

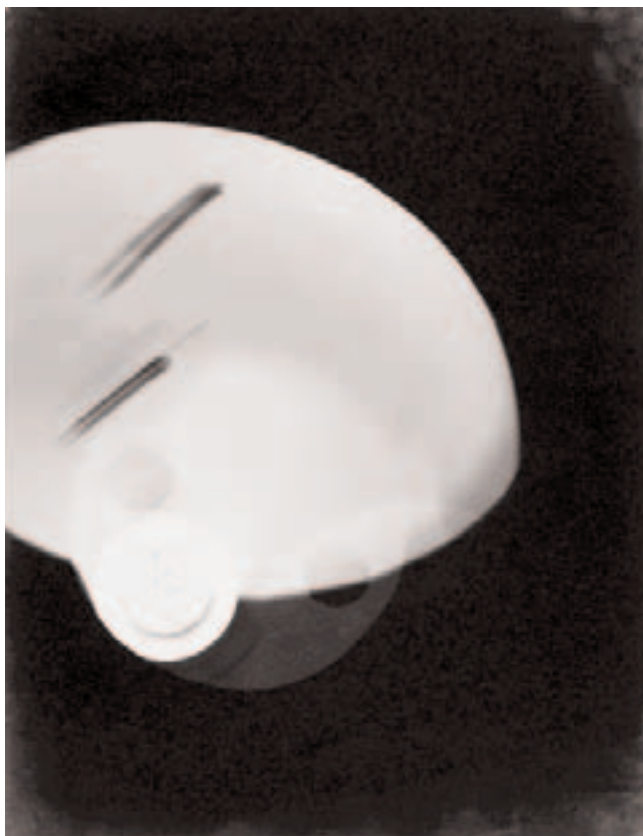


Sin título, Dessau, 1924
Folkwang Museum, Essen



Fotograma Nr. II, 1922

Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York



Sin título, ca. 1925-27

Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, París



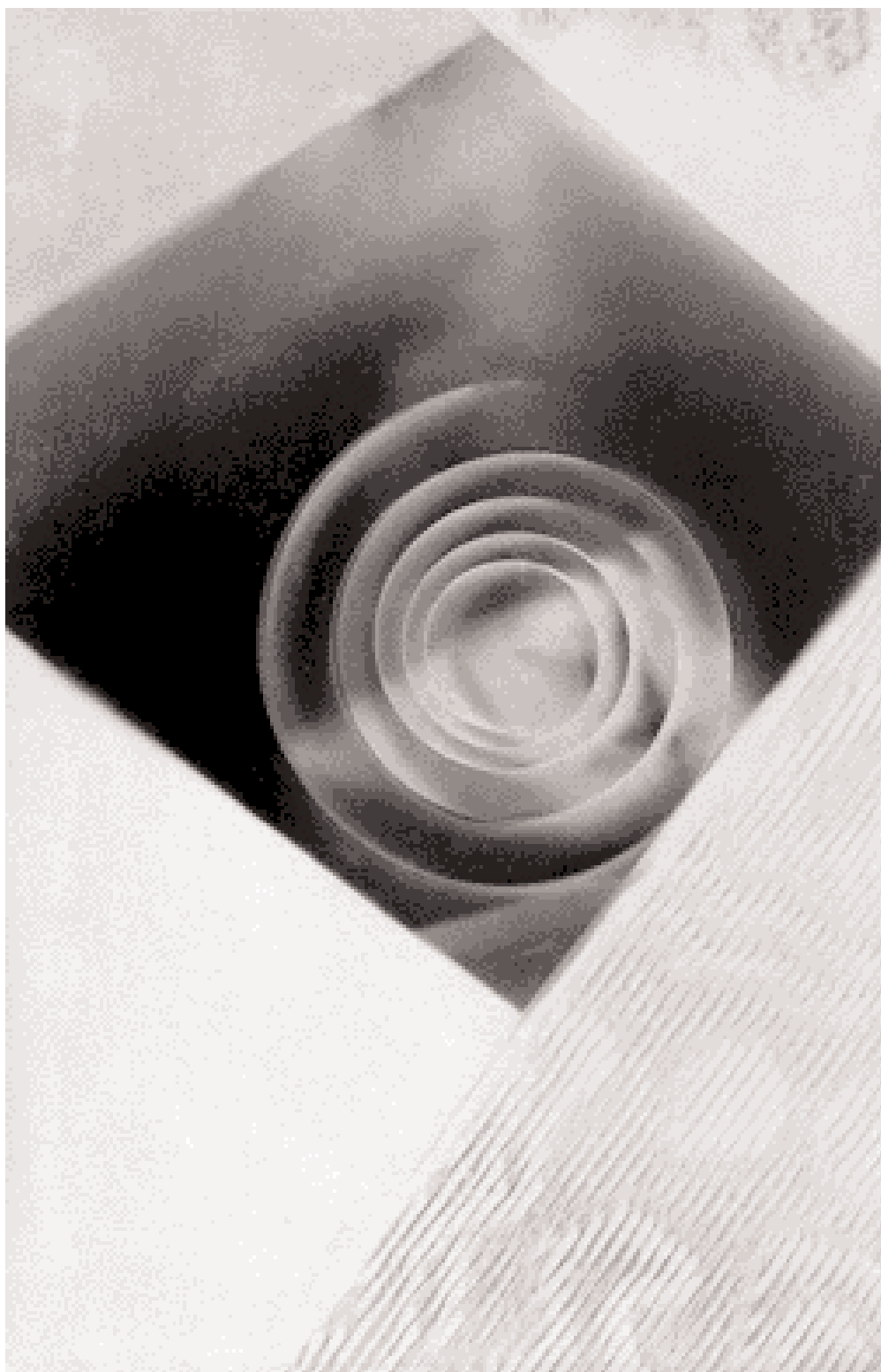
Sin título, Londres, 1935
Folkwang Museum, Essen



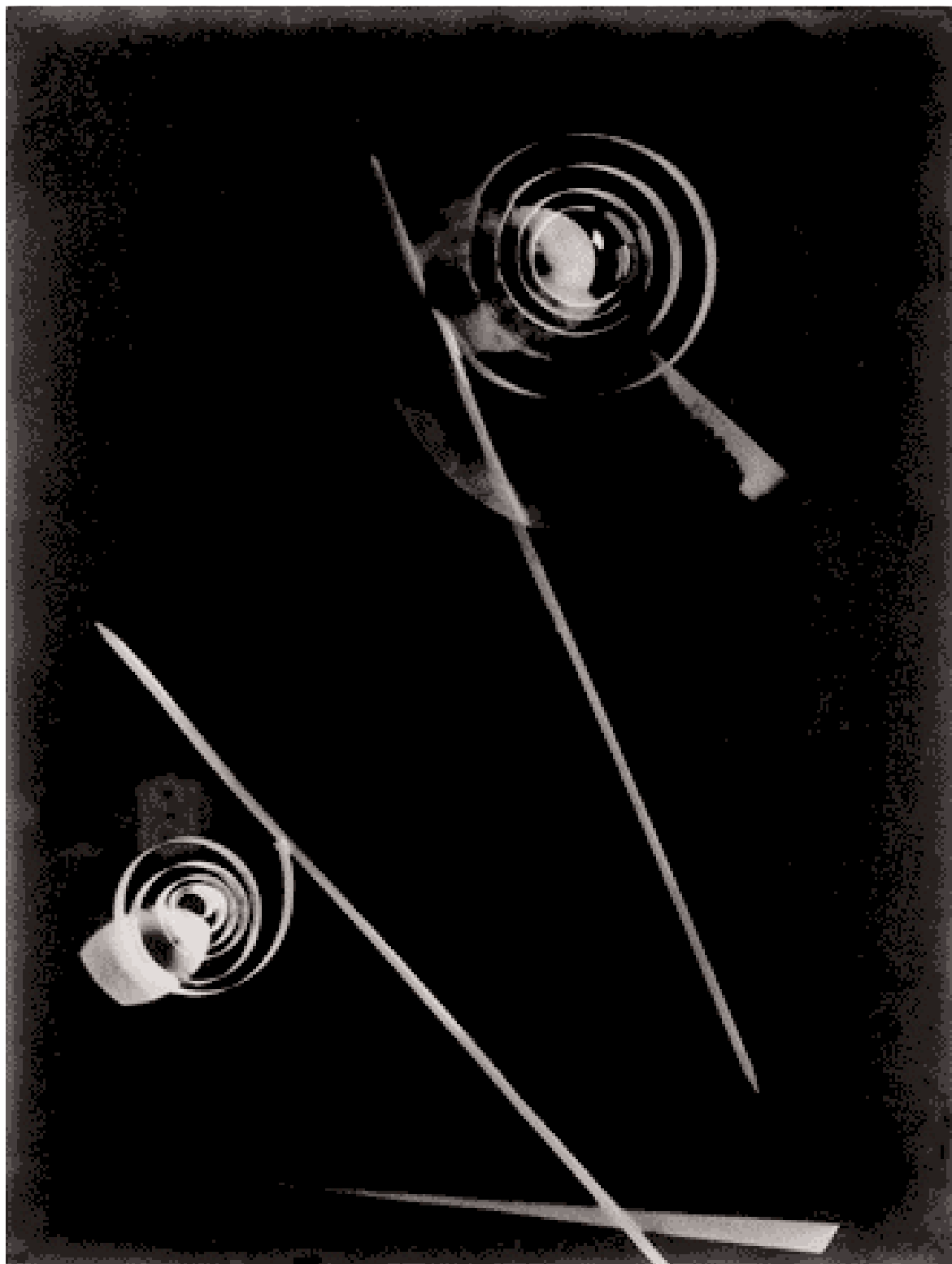
Sin título, Berlín, 1922
Folkwang Museum, Essen



Sin título, Dessau, 1925-28
Folkwang Museum, Essen



Fotograma, 1922
Colección Kirkland, Londres



Sin título, 1929

Fotostiftung Schweiz, Winterthur



Sin título, 1929
Fotostiftung Schweiz, Winterthur



Sin título, Chicago, 1938
Folkwang Museum, Essen



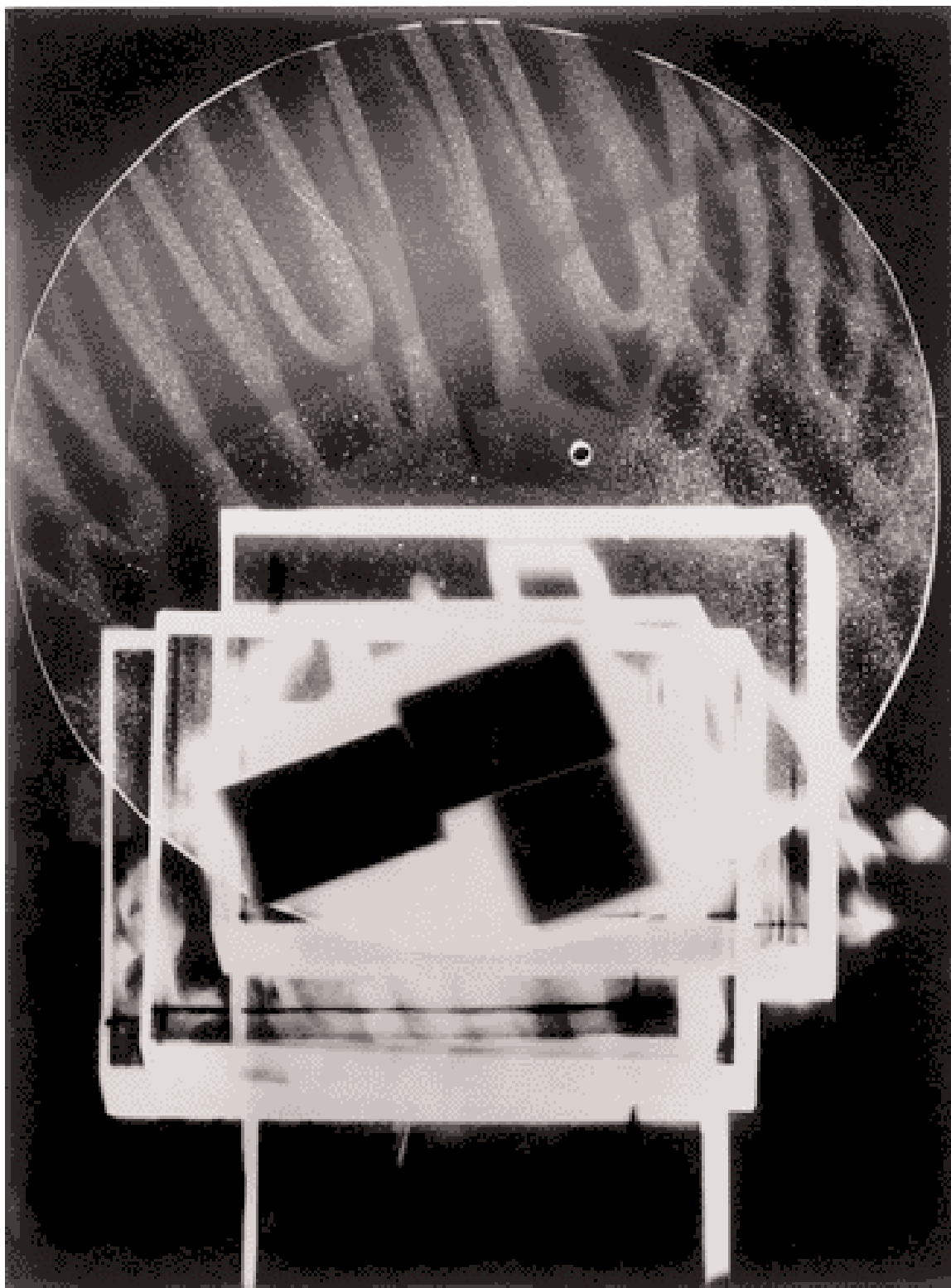
Sin título, Chicago, 1940
Folkwang Museum, Essen



Sin título, 1929
Fotostiftung Schweiz, Winterthur



Sin título, 1929
Fotostiftung Schweiz, Winterthur



Sin título, 1929
Fotostiftung Schweiz, Winterthur



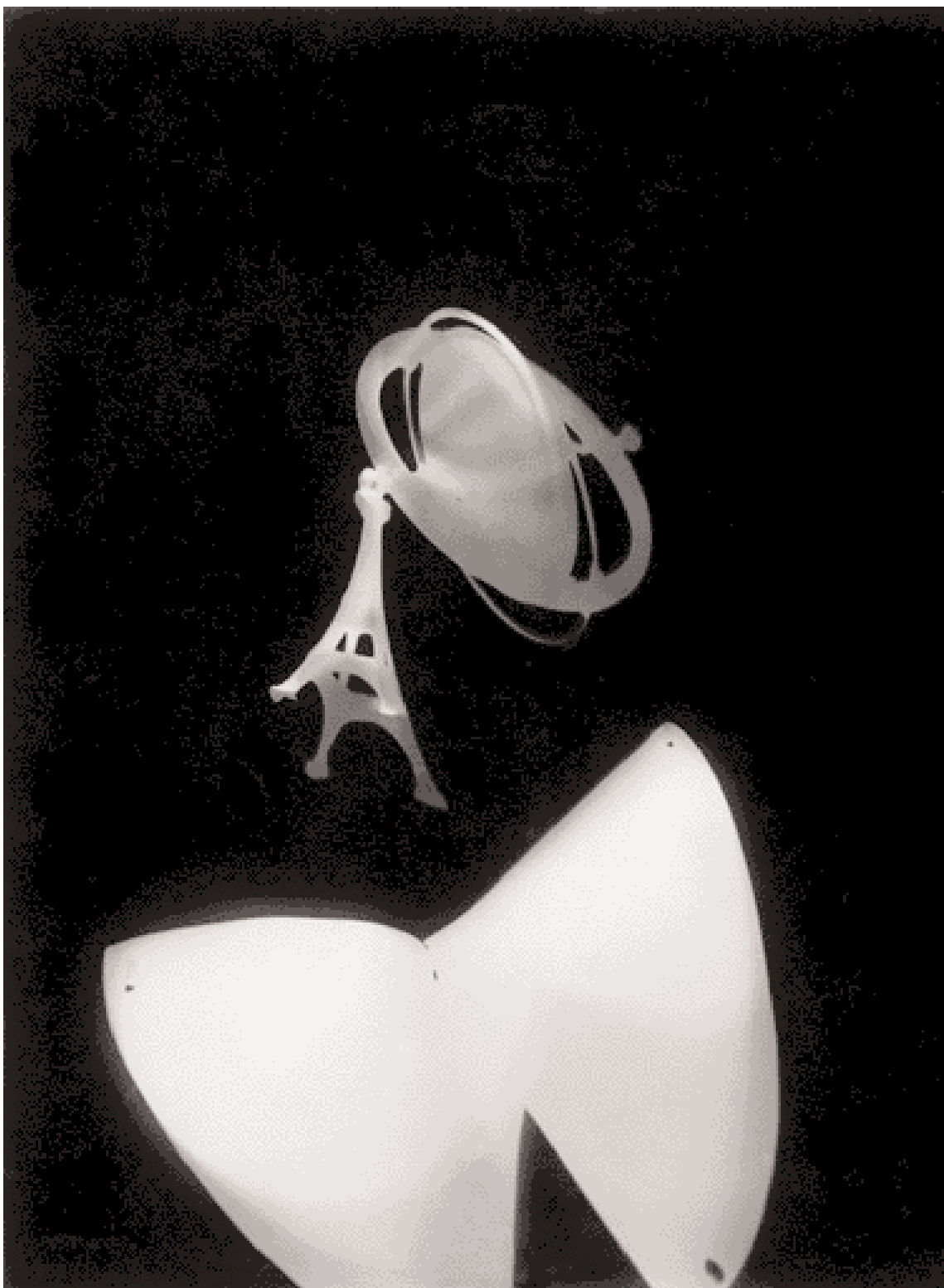
Fotograma-mano, 1926

Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York



Sin título, ca. 1925-27

Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, París



Fotograma con Torre Eiffel encima, ca. 1928

Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York



Sin título, Berlín, 1922-23
Folkwang Museum, Essen

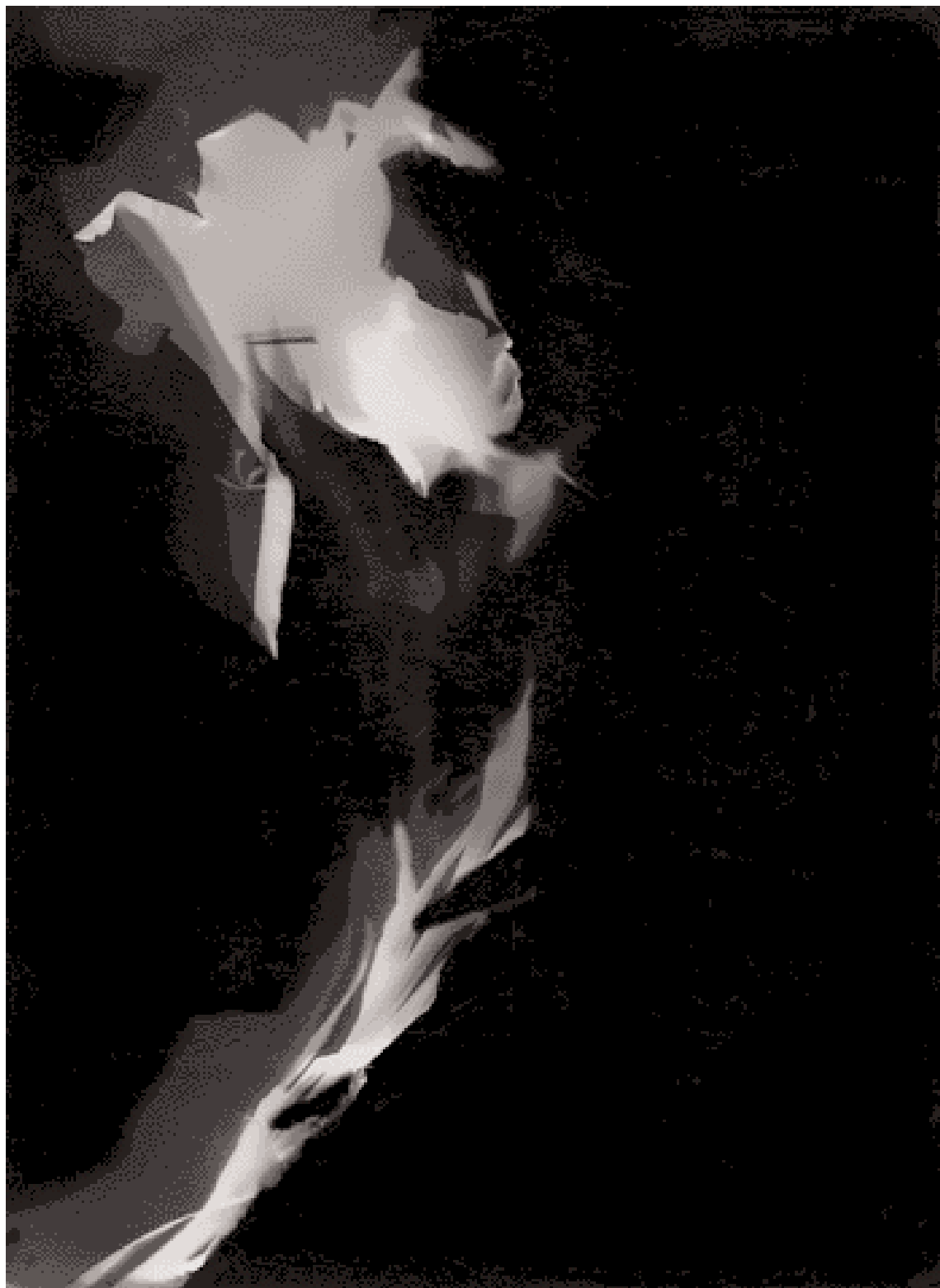


Sin título, Weimar, 1923-25
Folkwang Museum, Essen



Blume, ca. 1925-27

Centre Pompidou, Paris. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris



Sin título, Dessau, 1925-26

Folkwang Museum, Essen



Sin título, 1937-46

Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, París



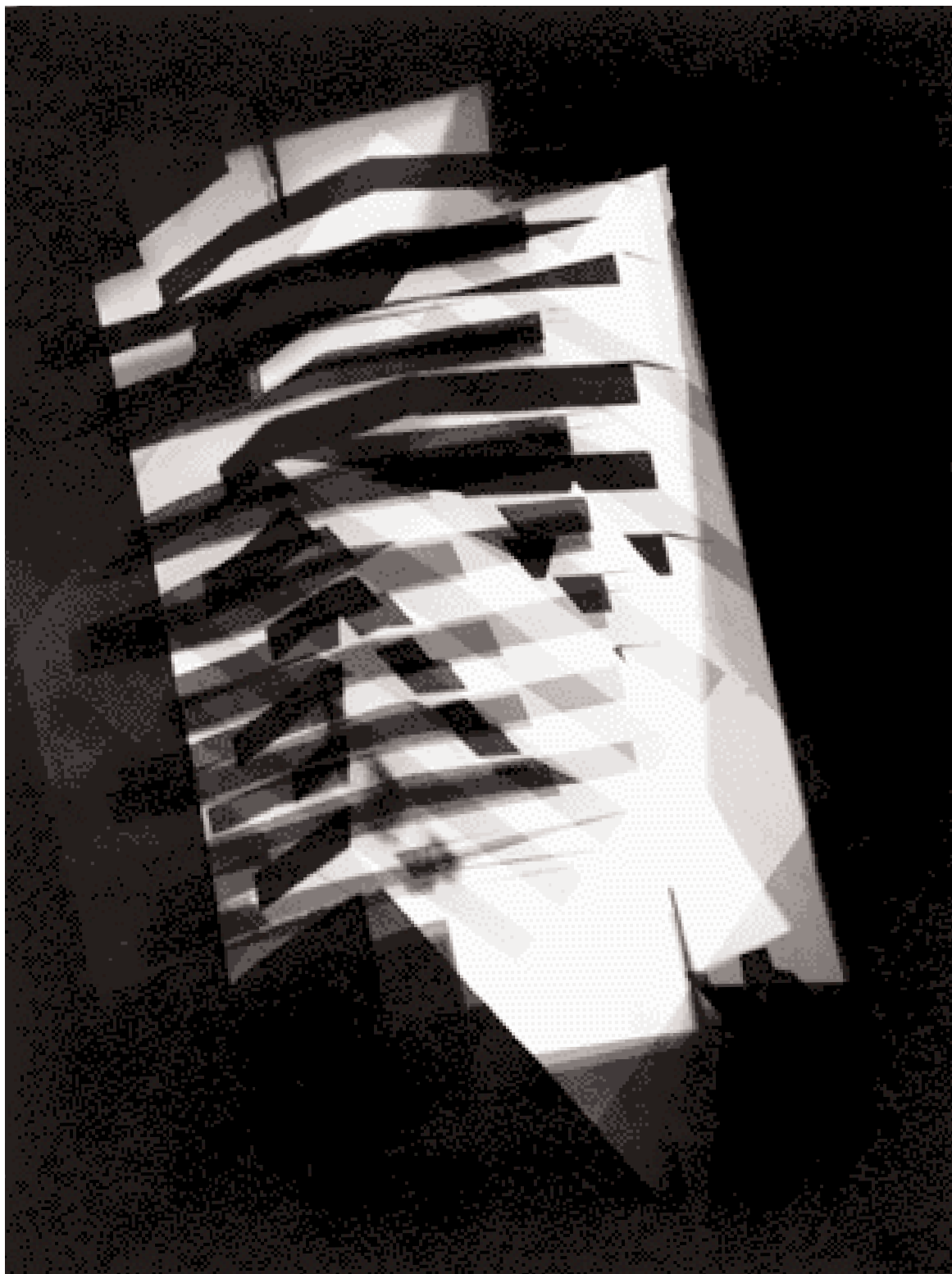
Sin título, ca. 1923-27

Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, París

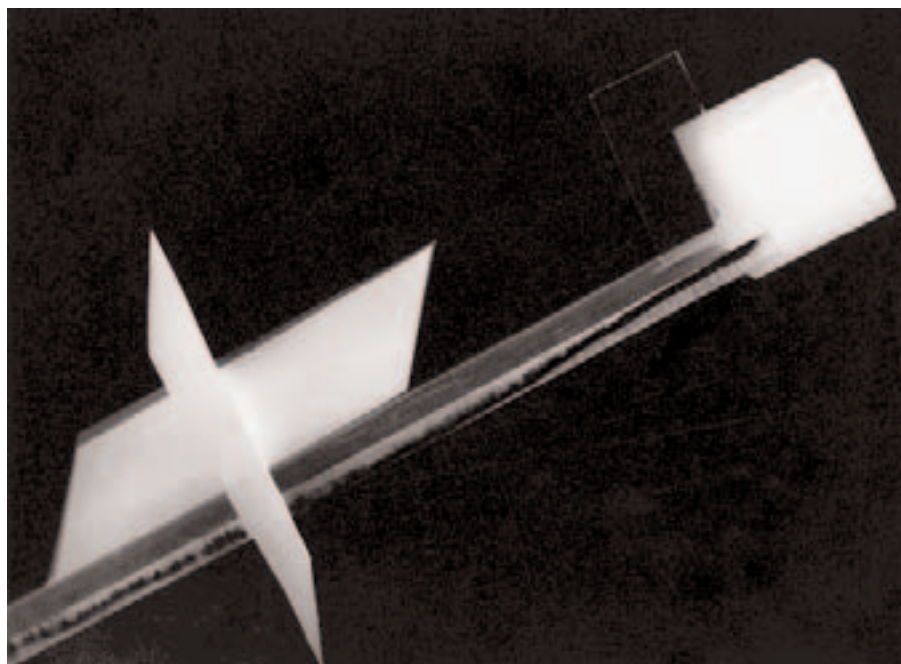


Sin título, 1925-27

Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, París



Sin título, Dessau/Weimar, 1925-28
Folkwang Museum, Essen

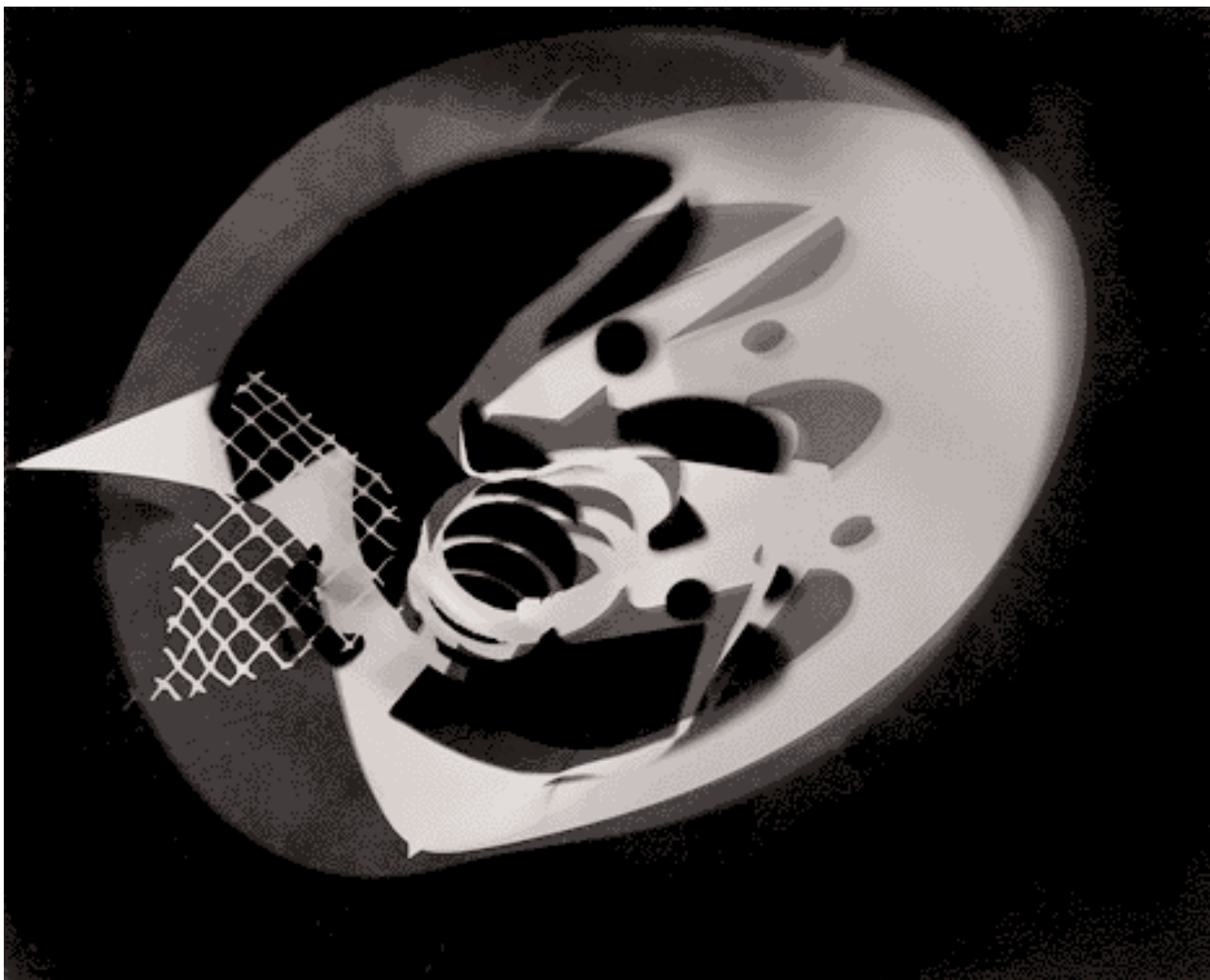


Sin título, 1925

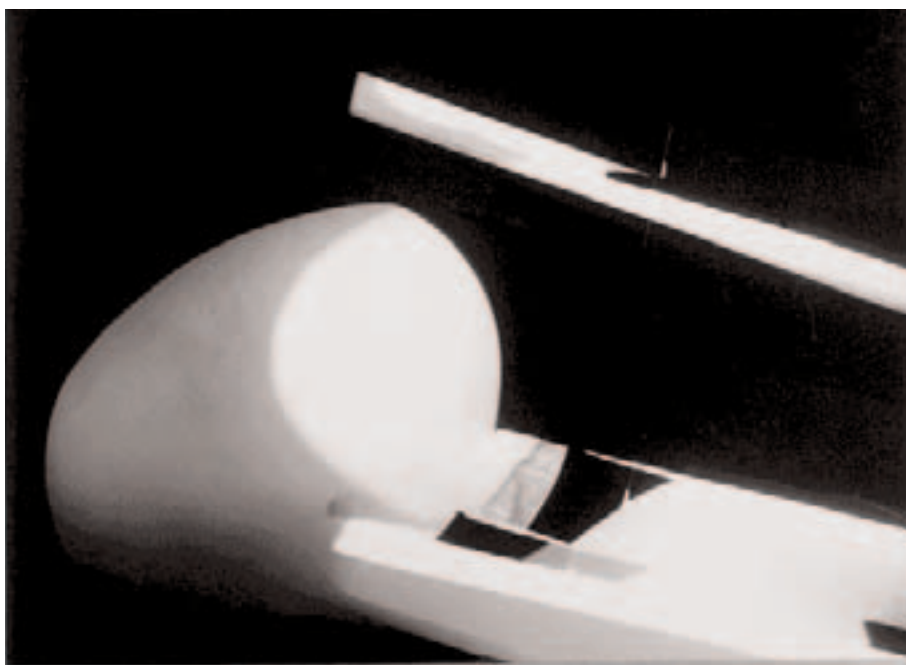
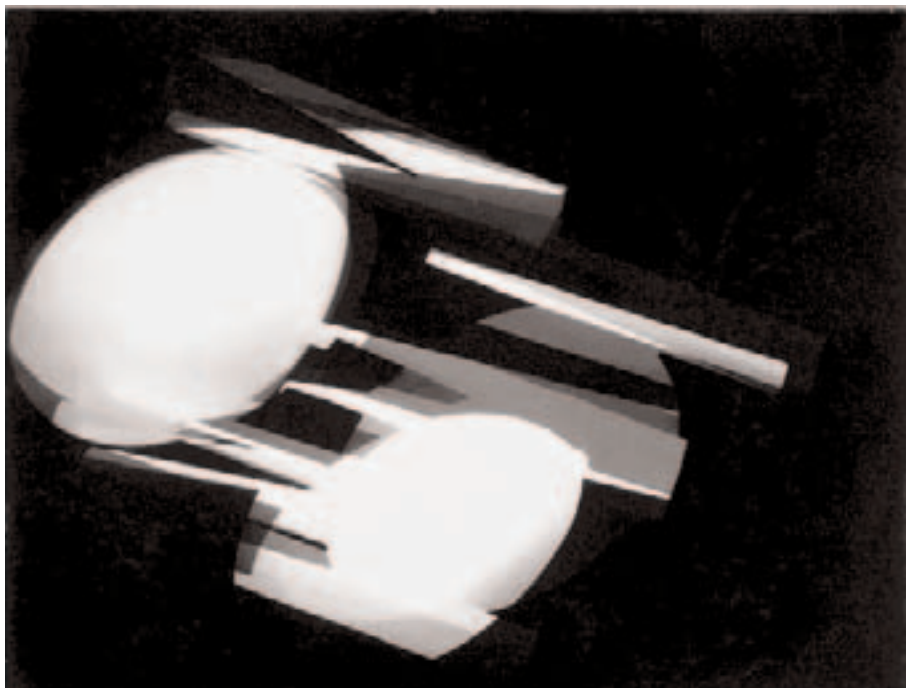
Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, París

Fotograma, 1925

Colección Kirkland, Londres



Sin título, ca. 1938
Fotostiftung Schweiz, Winterthur

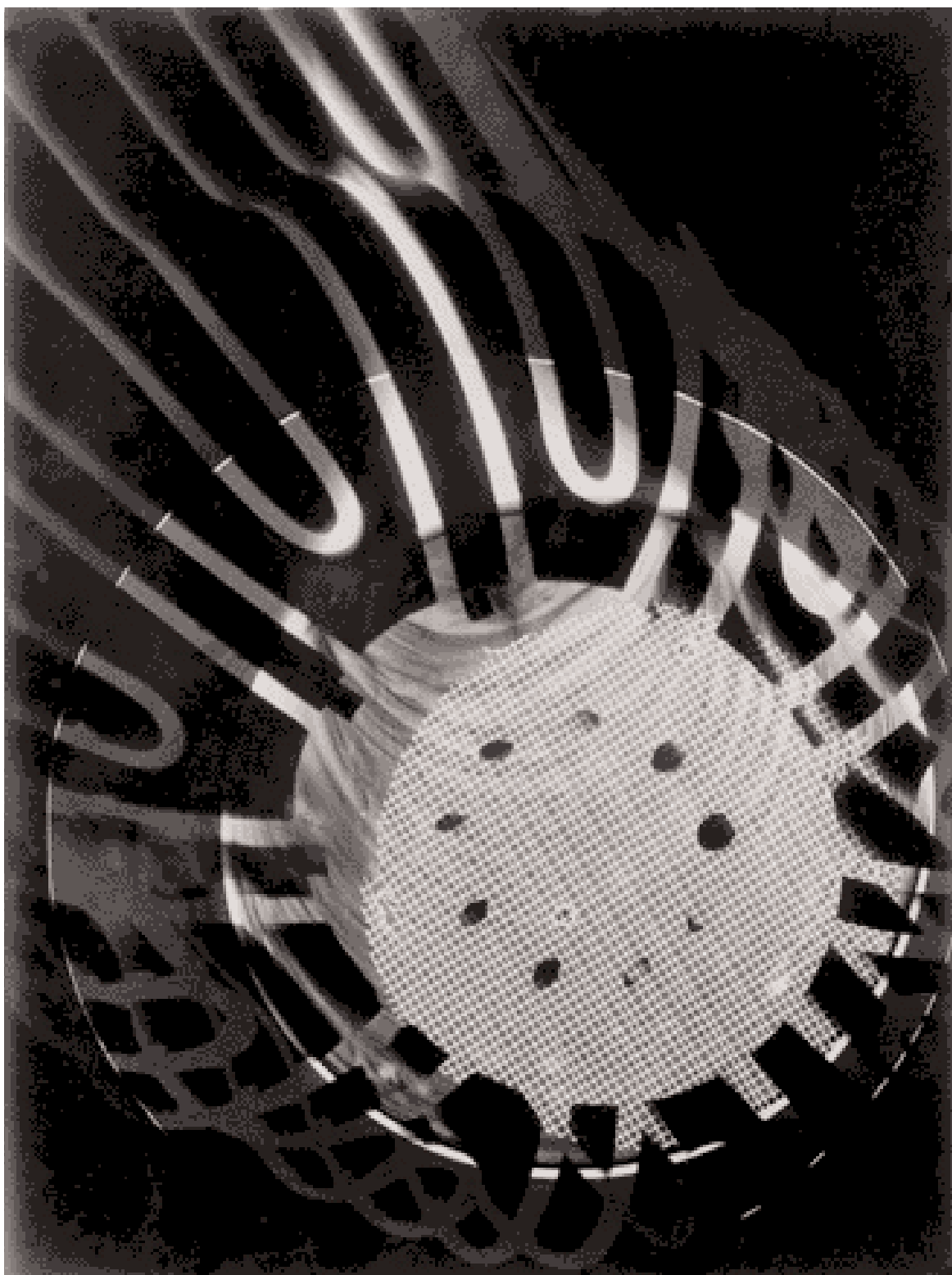


Sin título, 1925-26

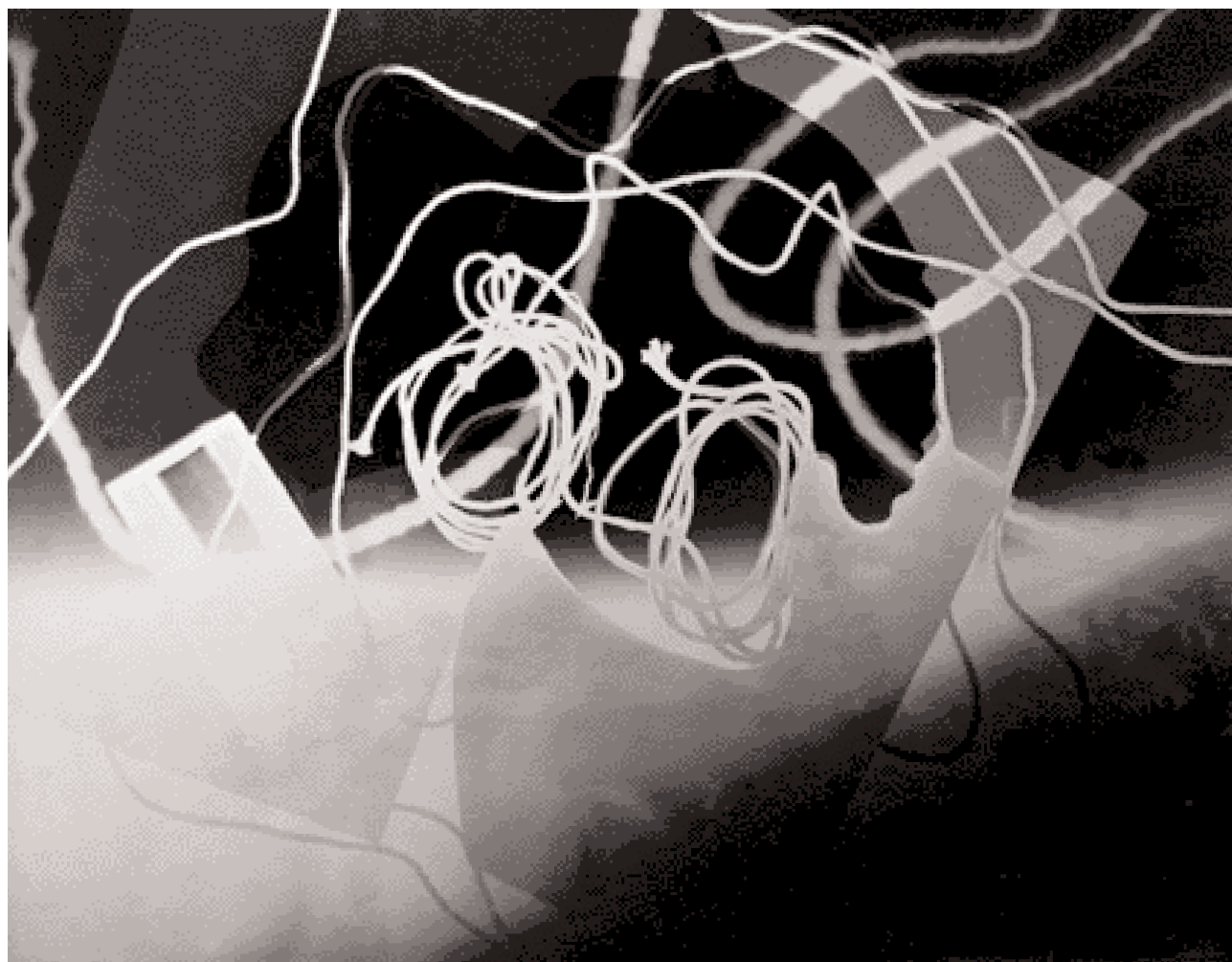
Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, París

Sin título, ca. 1925-26

Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, París



Sin título, 1929
Fotostiftung Schweiz, Winterthur



Sin título, Chicago, 1939
Folkwang Museum, Essen



Sin título, 1929

Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York

EDUCADOR, MODULADOR E INTEGRADOR

HUBERTUS VON AMELUNXEN

1. Ver Bettina-Martine Wolter, Bernhart Schwenk, Christoph Vitali (ed.): *Die große Utopie — Die russische Avantgarde 1915-1932 (La gran utopía — La Vanguardia rusa 1915-1932)*, Schirn Kunsthalle, Fráncfort del Meno, 1992; y Hubertus Gassner, Eckehart Gillen (ed.): *Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus. Dokumente u. Kommentare, Kunstdebatten in d. Sowjetunion von 1917-1934 (Entre el arte revolucionario y el realismo socialista. Documentos y comentarios; debates sobre el arte en la Unión Soviética de 1917-1934)*, Colonia, DuMont, 1979.

La tarea, además, es educar al hombre contemporáneo como un integrador, el nuevo diseñador capaz de reevaluar las necesidades humanas pervertidas por la civilización de las máquinas. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago, 1946

Hoy día, el sistema formativo europeo está determinado en su totalidad por tecnócratas, contables expertos en adición y sustracción, estadísticos y planificadores de la existencia, y además se nos impone una normalización educativa. Es por ello que una mirada retrospectiva a la década de los años veinte del siglo pasado nos plantea la pregunta de por qué los grandes revolucionarios, pensadores, artistas y arquitectos no consiguieron terminar el proyecto de elaborar juntos un plan educativo cosmopolita. Una pregunta ingenua, ciertamente, pero ¿cómo podríamos imaginar a algunos espíritus de la resistencia contra los modelos de producción imperantes, como son Tatlin, Ródchenko, Schwitters o Brecht, Benjamin, Gropius, Giedion, Behne, El Lissitzky, Schlemmer, Hausmann, Man Ray, Breton, Itten, Meyer, Arp, Joyce, Pound, Carl Einstein, Schönberg, Webern, Stravinski o Shostakovich, tan diferentes en las formulaciones y en la materialización del espacio, a favor de una formación que trascienda las fronteras territoriales y disciplinares?

Todos sonreiremos ante quien crea poder hablar de una vanguardia pedagógica y, además, busque inútilmente un manifiesto concertado. Periódicos, libros, exposiciones, conciertos y encuentros, congresos y conferencias, toda forma de expresión que podamos encontrar en los medios de la época implicaba una ruptura que trascendió las fronteras nacionales, como puede observarse en el Cubismo, el Futurismo y el Suprematismo, surgidos antes de la I Guerra Mundial y de la Revolución de Octubre, así como en todos los «ismos» (Arp, El Lissitzky, 1926) que precedieron a la crisis económica mundial a finales de los años veinte, y que mostraban una actitud claramente antifascista. En octubre de 1918, se fundan en Moscú los talleres estatales para la formación de artistas, los llamados «Wchutemas»; en 1919 se crea la Bauhaus en Weimar.¹ Los «Wchutemas» siguieron esquemas constructivistas hasta 1926-27, y se cerraron definitivamente en 1930. Moholy-Nagy abandonó la Bauhaus junto con Gropius en 1928, cuando el arquitecto suizo Hannes Meyer fue nombrado nuevo director, quien, a su vez, sería relevado de su cargo en 1930 por Mies van der Rohe. Aunque la Bauhaus continuó activa hasta su cierre definitivo en 1933, tras la ida de

Gropius y Moholy-Nagy sus estructuras cambiaron tan drásticamente que poco quedó del concepto original de un aprendizaje unitario, relacionado con el hombre, creado fundamentalmente por Gropius y Moholy-Nagy. Fue Hannes Meyer quien, con el intento de instaurar una pedagogía politécnica, quiso poner en práctica un intercambio con los «Wchutemas», pero en esa época, éstos ya se habían posicionado a la sombra de la política estalinista.² Los años que transcurrieron desde la fundación de la Bauhaus en Weimar en 1919, el nombramiento de Moholy-Nagy como profesor en 1922, hasta, finalmente, el cambio en la dirección en 1928, se caracterizaron por una radicalización experimental: el último objetivo era la educación artística y social de los estudiantes, en los que se despertaba un interés crítico hacia los modelos, relaciones y formas de producción, de manera que se convirtieran en artistas o, simplemente, ciudadanos responsables.

Aunque resulta evidente que la complejidad de la enseñanza que se impartió en la Bauhaus requeriría el estudio de todos los profesores, especialmente las concepciones de Johannes Itten, Josef Albers y Walter Gropius, quiero destacar la contribución pedagógica de Moholy-Nagy.³ Es importante recalcar que su concepción del «hombre total» no se puede reducir a una visión biológico-tecnista, no fue un visionario en el planteamiento del *cyborg*, sino que más bien se trata de una meta que debía cumplir la política educativa y social. En *Vision in Motion (Visión en movimiento)*, su testamento pedagógico publicado de manera póstuma en 1947, Moholy-Nagy describe el arte como la actividad más compleja, vital y de mayor importancia para el progreso de la civilización de todas las actividades humanas. Fundamentalmente consta de dos aspectos, el biológico y el social, dedicados respectivamente al individuo y a la colectividad. El objetivo es que la formación consiga la unión entre ambas facetas, y con este principio, Moholy-Nagy se distancia de la posterior concepción de la Bauhaus de Hannes Meyer, cuyos propósitos de dar «mayor protagonismo a las ciencias exactas en el plan de estudios», «evitar las influencias en el artista» y, por último, «la proletarización del alumnado»⁴ rechazaría Moholy-Nagy, de la misma manera que rechazó la actitud apolítica de Mies van der Rohe, quien se vio forzado a declarar públicamente «que la Bauhaus se dirige de manera completamente apolítica y se basa en puntos de vista estrictamente objetivos».⁵ Ni en Dessau en los años veinte, ni en Chicago en 1938, ocultaría Moholy-Nagy su política acerca de la formación artística, una política orientada hacia la izquierda y crítica frente a cualquier tipo de jerarquización.

En el Congreso Internacional de Artistas Progresistas, celebrado en Düsseldorf en 1922, Theo van Doesburg, El Lissitzky y Hans Richter declararon su rechazo al «reinado de lo subjetivo» y afirmaron: «El arte, al igual que la ciencia y la técnica, es un método de organización de la vida cotidiana. (...) El arte es una expresión común y real de la energía creativa que organiza el avance de la Humanidad, esto es, una herramienta del proceso laboral normal», y añaden: «Para cambiar la realidad hay que luchar, y para llevar a cabo esa lucha hay que actuar de manera organizada...».⁶ Pero en ningún momento hablaron de organizar esa lucha «pedagógica» contra el academicismo de manera que traspasara las fronteras, ni de una nueva educación.

La técnica, la máquina y el materialismo se consideran parte de la realidad de la vida y se incluyen en los programas educativos; especialmente László Moholy-Nagy pretende reflejar e

2. Véase el estudio básico y, hasta la fecha, el más detallado, de Rainer K. Wick: *Kunstschule der Moderne (La escuela artística de lo Moderno)*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2000, especialmente las pp. 77-82.

3. En los últimos treinta años se han realizado infinidad de estudios sobre Moholy-Nagy, de los que voy a nombrar tan sólo algunos de los que considero relevantes en esta cuestión: Sybil Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy, ein Totalexperiment (László Moholy-Nagy, un experimento total)*, Neue Bauhausbücher, Mainz, Berlín, 1972; *László Moholy-Nagy*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1974; Andreas Haus, *Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme (Moholy-Nagy. Fotos y fotogramas)*, München, Schirmer/Mosel, 1978; *László Moholy-Nagy*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1991; *László Moholy-Nagy, Fotogramas 1922-1943*, Museo Folkwang/Centre Georges Pompidou, 1995; Archivo de la Bauhaus, Berlín, Museo de la Gestaltung, Fundación Bauhaus Dessau, Fundación Clásica Weimar (ed.), *Modell Bauhaus (El modelo de la Bauhaus)*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2009; Ingrid Pfeiffer, Max Hollein (ed.), *László Moholy-Nagy Retrospektive (László Moholy-Nagy, una retrospectiva)*, München, Berlín, Londres, Nueva York: Prestel, 2009.

4. Ver Rainer Wick, 2000, p. 71 y siguientes.

5. *Op. cit.*, p. 84. Traducción española de José Luis Reina Palazón, en J. W. Goethe, *La vida es buena (Cien poemas)*, selección de Siegfried Unseld, Visor, Madrid, 1999.

6. *Op. cit.*, p. 143.

7. Moholy-Nagy: «Produktion-Reproduktion» (*Producción-Reproducción*), 1922, en: *Malerei, Fotografie, Film* (Pintura, fotografía, cine), 1925, ed. facsímil, Neue Bauhausbücher (Nuevos libros de la Bauhaus), Hans M. Wingler (ed.), Berlín, Mann Verlag, 2000, p. 28.

8. Wulf Herzogenrath: «László Moholy-Nagy als Bauhaus-Lehrer» («László Moholy-Nagy como profesor de la Bauhaus»), en: *László Moholy-Nagy*, 1974, pp. 115-121.

9. László Moholy-Nagy: *Von Material zu Architektur* (*Del material a la arquitectura*), 1929, facsímil, Neue Bauhausbücher (Nuevos libros de la Bauhaus), Hans M. Wingler (ed.), Berlín, Mann Verlag, 2001, p. 17.

integrar estos conceptos en la práctica pedagógica, de manera que contribuyan a la creación de la subjetividad y no se entiendan en contraposición a ésta. Entre 1920 y 1926, Moholy-Nagy mantiene un discurso en el que habla de la «maquinización» del aparato humano de percepción y producción, para el que se valió de préstamos temporales del Constructivismo («El Constructivismo es el Socialismo de la vista»). Ya en 1922, en su artículo «Produktion-Reproduktion» («Producción-Reproducción») afirma que la constitución del ser humano se basa «en la síntesis de todos sus sistemas funcionales», y que un aprovechamiento productivo de ellos debe valerse de la producción genuina para determinar las particularidades y también las fronteras de aparatos y medios técnicos, como son el gramófono, la fotografía o el film.⁷ Para Moholy-Nagy existía una relación directa entre el trabajo artístico y su función transmisora, esto es, toda práctica artística ha de entenderse en relación no sólo con el campo de la estética, sino con el futuro de la sociedad. Johannes Itten concibió un curso introductorio en la Bauhaus caracterizado por su individualismo, del que Moholy-Nagy impartió el siguiente nivel con el fin de, como escribe Wulf Herzogenrath, pretender elaborar un «baremo racional que permita *objetivizar*».⁸ Moholy-Nagy se incluía de forma explícita dentro de una tradición crítica y ávida de renovación de la práctica educativa. Dentro de la reforma de la pedagogía, se relacionó con Jacques Dalcroze y los talleres de Hellerau, y también con su contemporáneo Heinrich Jakoby, cuya práctica sobre la pedagogía musical le influyó indudablemente, y quien creó en 1925 en Berlín su «Laboratorio para la observación de las condiciones sociológicas y psicológicas de la actividad creativa y cultural». En *Von Material zu Architektur* (*Del material a la arquitectura*), Moholy-Nagy escribe: «Desde Pestalozzi-Fröbel hasta hoy, el tema de la educación sigue vigente; el programa educativo comienza en las guarderías y alcanza hasta la universidad, abarca materias aisladas y también la totalidad de la formación humana. Se buscó conseguir la expresión libre de los niños en clases de dibujo y plástica, en clases de idiomas, en todos los aspectos del plan formativo. Czizek, Montessori, en la escuela Lichtwark, Wendekreis, Worpsswede, Lietz-Ilseburg, Wyneken-Wickersdorf, el sistema Dalton, centros educativos de cada *land*, escuelas de trabajo, escuelas experimentales y demás se han esforzado durante las últimas décadas en crear un sistema educativo orgánico para los niños (...).⁹ Pero faltaba un sistema estructurado, que continuase y completase estas teorías en la educación superior, que permitiera la especialización sin perder de vista la relación del individuo con el medioambiente, con la sociedad, con la materialidad y el contenido.

El concepto educativo de Moholy-Nagy era abarcador, iba mucho más allá de una mera formación artística y aspiraba a la formación ética del individuo social, desde el punto de vista educativo y también creativo; es decir, quería conseguir una alfabetización de la totalidad de los procesos sociales, tanto en la producción como en la reproducción.

«Lo que necesitamos es:

- Ejemplos reales de la vida de personas que actúen con coherencia y con consecuencia.
- Concentración de capacidades intelectuales en la creación de política, ciencia y arte; en todos los ámbitos de la actividad humana.
- Lugares educativos en los que se ponga en práctica.»

Y añade: «Necesitamos utópicos geniales, un nuevo Julio Verne...».¹⁰ La obra artística de Moholy-Nagy, especialmente los fotogramas y el *Modulador espacio-luz*, pero también las obras de metal fabricadas bajo su supervisión, responden a una estética que no sólo abarca la imagen en sí, sino que afecta al espacio; una estética que crea y transmite, y que nace del movimiento provocado por la luz. Como formula Herbert Molderings, Moholy-Nagy ejerce una especie de «*opticismo*» ilustrado¹². Y es precisamente en esta relación entre la obra artística en sí y la práctica pedagógica donde se pone el énfasis; en poner de manifiesto no sólo el carácter único, artístico, de la obra, sino también en relacionar ambos conceptos, lo que sigue siendo una cuestión pendiente, no resuelta hasta hoy.¹³ Me interesa el legado pedagógico de Moholy-Nagy, un legado analítico, abarcador y no superado hasta la fecha, que él plasmó principalmente en dos de sus obras, de manera estructurada y también con referencias aisladas: en el último de los libros de la Bauhaus, *Von Material zur Architektur (Del material a la arquitectura)* (1929), y en su obra póstuma *Vision in Motion (Visión en movimiento)* (1947). Ante la fuerza visionaria de este programa educativo, la Reforma de Bolonia comenzada a finales del siglo xx y aplicada hoy en todas sus desastrosas dimensiones, no parece sino una chapuza reaccionaria, tecnocrática y mecanicista, que no tiene en cuenta el principio básico sobre el que Moholy-Nagy cimentó su teoría de la formación: «Pues no es a la forma, no es al asombroso proceso técnico de la producción a lo que realmente tenemos que dedicar nuestro verdadero interés, sino a crear un plan vital sano para el hombre. Es a este objetivo al que debe dirigirse la actividad práctica».¹⁴ Las siguientes exposiciones, de las que nos ha llegado información de manera fragmentaria, se basan en los manifiestos artísticos y pedagógicos de Moholy-Nagy, para los que creó su proyecto *Sistema cinético constructivo* (1922) y también el *Modulador espacio-luz* (1922-1930).

Comencemos por el *Sistema cinético constructivo* que Moholy-Nagy diseñó en 1922. Una enorme torre cuyo interior permitía transportar hombres de dos maneras: mediante un movimiento en espiral, gracias a rampas dispuestas como en una escalera de caracol, o en sentido completamente vertical, mediante ascensores; un «sistema cinético constructivo», que sirve a la vez de ejemplo para la teoría y de programa para el aprendizaje. Fue creado un año antes de que Walter Gropius le llamase para impartir clases en la Bauhaus y dos años después de que Tatlin presentara en Moscú el Monumento para la III Internacional. En el texto que lo acompaña, Moholy-Nagy establece una analogía entre la plástica cinética y la arquitectura, pues ambas tienen su origen en una dinámica, que a su vez se desarrolla en las relaciones que cada uno de los cuerpos establece con los otros: «la configuración del espacio es la configuración de las relaciones de situación que surgen entre los cuerpos (volumen)».¹⁵ El elemento fundamental de la configuración de los cuerpos arquitectónicos es, por tanto, el movimiento («relación en lugar de masa»), que necesita una «utilización equivalente de todos los elementos que forman parte de la relación». Este dibujo de un sistema cinético constructivo estaba acompañado del siguiente pie de imagen: «Construcción con pistas en movimiento para juego y transporte». La isometría de una torre pintada en diagonal, en cuyo extremo inferior derecho, para que sirva de escala, se ha pegado la figura de un hombre realizada con *collage*, no responde al diseño típico de una escuela técnica, sino que se trata más bien de una especie de torre vigía cuya cúspide aparece adornada con

10. *Op. cit.*, p. 16 y siguientes.

11. «Optizismus» en el original en alemán.

12. Herbert Molderings: «Lichtjahre eines Lebens. Das Fotogramm in der Ästhetik László Moholy-Nagys» («Los años iluminados de una vida. El fotograma en la estética de László Moholy-Nagy»), en: *László Moholy-Nagy, Fotogramme 1922-1943 (László Moholy-Nagy, Fotogramas 1922-1943)*, 1995, p. 8.

13. Después de la escuela de Ulm de Max Hill, aún hubo un intento por parte de Thierry de Duve, quien recibió el encargo de Chirac, el entonces alcalde de París, de concebir un nuevo modelo académico. Él se refirió de modo explícito a Moholy-Nagy y la Bauhaus; véase Thierry de Duve, *Faire école*, París, 1990.

14. Moholy-Nagy, 1929/2001, p. 13.

15. *Op. cit.*, p. 195.

16. Pontus Hultén: «Die Stockholmer Rekonstruktion des Denkmals der Dritten Internationale» («La reconstrucción de Estocolmo del Monumento de la III. Internacional»), en: Jürgen Harten (ed.), *Tatlin. Ein internationales Symposium (Tatlin. Un simposio internacional)*, Colonia, DuMont, 1993, p. 27.

17. Véase Aleksandar Flakar: «Die Spirale als optimale Projektion» («La espiral como proyección óptima»), en: *Tatlin*, 1993, p. 64.

18. Cita recogida en Hubertus Gaßner «Auf der Suche nach Materialgerechtigkeit. Missverständnisse und gekrümmte Linien» («En busca de la justicia material. Malentendidos y líneas curvas»), en *Tatlin*, 1993, p. 40.

19. Moholy-Nagy, 1929/2001, p. 198. La aplicación del concepto de arquitectura de Moholy-Nagy puede observarse en la obra de Cedric Price.

una bandera. Alrededor del eje central del ascensor se encuentra «la subida en espiral para transporte del público», que permite un desplazamiento hacia arriba y hacia abajo; flechas y figuras describen el sentido del movimiento. Una visión más detallada y la lectura de los textos que lo acompañan nos hace preguntarnos cuál era el objetivo que perseguía Moholy-Nagy con este dibujo. No parece que se trate de un plano para la construcción del edificio representado, ni tampoco se trata de la simple explicación de un «sistema cinético constructivo»; a mí más bien me parece que pretende ilustrar la función del hombre como modulador de la configuración del espacio. De la misma manera que lo hace en sus dibujos y en sus fotogramas, Moholy-Nagy evita representar el punto de fuga desde una perspectiva central, para impedir así que se establezcan jerarquías. Tanto el dibujo como el texto que lo acompaña presentan componentes lúdicos; por ejemplo, se puede leer que el tobogán del extremo inferior de la espiral sirve para «centrifugar» al público. Así como las líneas rectas, los cruces y las tangentes representan para el Constructivismo la dinámica propia de la línea emancipada, las líneas curvas de la espiral, la hipérbola y la parábola simbolizan la apertura de la forma.

El Lissitzky utiliza la espiral en varias de sus obras: su dibujo «Tatlin en el trabajo», una ilustración realizada para el libro de Ilya Ehrenburg *Sechs Erzählungen mit leichtem Schluss (Seis cuentos de final fácil)* de 1922, el esbozo de una «maquinaria para mirar» (1921), parte de su porfolio de diseños y en uno de sus fotogramas. El monumento de Tatlin contenía una construcción en forma de espiral, sujeta por un cono interior, que debía permitir que el edificio se alzase nada más y nada menos que 400 metros desde el suelo. Este monumento es, después de la torre de Babel, el diseño más famoso que se ha realizado de un sistema dinámico que utiliza la espiral para ejemplificar el movimiento social y político. Como señaló oportunamente Pontus Hultén, gracias a la representación de espacios rotatorios, pretendía crear una sensación de movimiento incesante que sirviera para «inquietar a los políticos».¹⁶ Moholy-Nagy posiblemente conoció el modelo para un campanario, la «torre del fuego» (1919-1922), realizado por uno de sus compañeros de la Bauhaus, Johannes Itten.¹⁷ En otros contextos, la espiral se ha entendido como un movimiento dialéctico de la Historia, que resuelve antinomias no de manera lineal, sino que es el movimiento circular y en espiral el que provoca que situaciones se repitan y se resuelvan. Pero la cuestión no es si, como formuló Lissitzky en 1924, la espiral es «una expresión de nuestro espíritu»¹⁸ y expresión del «poder biomecánico» del hombre, ni tampoco determinar en qué medida Tatlin influyó a Moholy-Nagy para la realización de su estudio: para responder a esas preguntas existe bibliografía más que suficiente sobre el Constructivismo y la Bauhaus. Moholy-Nagy construye el cilindro cónico, en cuyo interior se alberga una espiral, en el capítulo IV (dedicado a la arquitectura) de su libro de la Bauhaus *Del material a la arquitectura*. La arquitectura es «el modo de habitar del hombre», «esto es, no hay que entender la arquitectura como un complejo formado por estancias interiores, ni como protección ante el clima y los peligros exteriores, ni como funda rígida, ni tampoco como una delimitación espacial inmutable, sino como una entidad móvil creada para manejar la vida, como un componente orgánico de la vida misma».¹⁹ Entendida como plasmación espacial de la teoría, la espiral representa un movimiento incesante, que toma impulso de la —siempre nueva— relación que surge entre el movimiento hacia delante y hacia atrás.

En su obra *Del material a la arquitectura*, Moholy-Nagy lamenta la falta de acuerdo entre todos los movimientos artísticos, entre los «ismos» que, en lugar de considerar el gesto individual del arte como fuerza motriz y colocarlo en el centro de la creación y del arte, no le prestaron atención: «Todo el mundo debería aprender a reconocer en su propia vida la ley que lo rige todo, (...) y todas las formas y movimientos artísticos que en un principio parecen complicados, se ordenan en una relación orgánica».²⁰ Según Moholy-Nagy, la estructura orgánica y biológica del conocimiento y del patrimonio artístico y creativo tiene relevancia únicamente si «más allá de la satisfacción personal, posee validez objetiva para la colectividad». El concepto de Moholy-Nagy para la definición y política de la estética requiere que los estudiantes tengan la capacidad de traducir el conocimiento propio a otros lenguajes del conocimiento —sean artísticos, científicos o técnicos—, y requiere, asimismo, de una visión experimentada: «Por ello, hoy en día nos interesan mucho menos la intensidad y la calidad de las manifestaciones llamadas “arte”, y más bien nos interesan los elementos propios del ser humano que determinan nuestra función y nuestra forma de ser con la fuerza de una ley».²¹ El plan de estudios de nueve semestres de duración que se instauró en la Bauhaus se basó fundamentalmente en los escritos de Moholy-Nagy sobre las relaciones existentes entre el episteme y las disciplinas del conocimiento, conceptos que, según él, no pueden entenderse de manera aislada. «Hay que relacionar de manera clara y constante cada uno de los elementos entre sí (ciencia, arte, economía, técnica, práctica educativa), hay que aplicar en la práctica esa relación».²² Por supuesto que en el centro de su teoría se encuentra siempre el proceso, el movimiento productivo; en Dessau muestra su desacuerdo con el proceso de producción capitalista que divide el trabajo en partes, y posteriormente en Chicago, a pesar del énfasis contenido, resulta patente la desesperación por la destrucción de la Bauhaus por parte del totalitarismo del Nacional-Socialismo. La relación existente entre el sistema educativo y las condiciones de producción dominantes es un tema que Moholy-Nagy menciona en numerosas ocasiones. En sus referencias a la República de Weimar, la estructura económica se califica de «sometimiento y prisa» y afirma que «en la mayor parte de los casos se le ha dado la vuelta completamente a su sentido original»; más tarde, en *Vision in Motion (Visión en movimiento)*, Moholy-Nagy explica cómo el arte y la educación artística son de una importancia fundamental para el mantenimiento del sistema democrático y la evitación de cualquier forma de tiranía dictatorial. Se ha mencionado en numerosas ocasiones la trascendencia del programa educativo creado por Moholy-Nagy, que parte de que la capacidad creativa se presupone en todas las personas. Como «toda persona tiene talento», es perfectamente factible «educar a las personas mediante el hacer artístico», y trata continuamente los temas de la producción y la recepción en el ámbito del arte: «Todo el mundo puede encontrar su expresión en todos los campos, y aunque en un principio, desde un punto de vista objetivo, su expresión no sea la óptima ni la mejor para el colectivo, afirmamos con aún mayor certeza que a todo el mundo le puede resultar posible la recepción de una obra ya creada en cualquiera de los campos».²³

El objetivo de la formación en la Bauhaus no era crear expertos en una determinada materia que «no puedan ser su propio ojo», esto es, no se pretendía la especialización, sino formar al «hombre total, al hombre que, desde su centro biológico, pueda posicionarse con una seguridad instintiva frente a todos los aspectos de la vida».²⁴ La formación de los sentidos, especialmente del

20. Moholy-Nagy, 1929/2001, p. 74.

21. *Op. cit.*, p. 8.

22. *Op. cit.*, p. 14.

23. *Ibid.*, p. 14 y siguientes. Véase también Wulf Herzogenrath, en: *László Moholy-Nagy*, 1974, p. 121 y Tilman Osterwold, «Moholy-Nagy: Produktion-Reproduktion-Integration» («Moholy-Nagy: producción-reproducción-integración»), en: *László Moholy-Nagy*, 1974, pp. 124-127.

24. *Moholy-Nagy (1929/2001)*, p. 18.

25. Cita extraída de *László Moholy-Nagy*, 1974, p. 102. El estudio de Adorno y Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung (Dialéctica de la Ilustración)*, se publicó por primera vez en 1944, antes de la versión definitiva publicada en Ámsterdam en 1947, mismo año de la publicación de *Vision in Motion*, de Moholy-Nagy.

26. Véase Andreas Haus, 1978, quien establece la relación entre la obra pictórica, fílmica y fotográfica de Moholy-Nagy y lo califica de «iluminador».

27. Moholy-Nagy: «Fotoplastische Reklame» («Reclamos fotoplásticos»), 1926, citado en Andreas Haus, 1978, p. 29.

28. Andreas Haus, 1978, p. 29, «Sobre el *Modulador espacio-luz*», ver *László Moholy-Nagy*, 1974, p. 72 y siguientes, y también el homenaje a Moholy-Nagy de Otto Piene «Für Moholy» («Para Moholy») de 2008, reproducido en: *Modell Bauhaus (El modelo de la Bauhaus)*, 2009, p. 276.

sentido del tacto, la traducción de la percepción háptica en dimensión espacial y óptica, la formulación enfática de las nuevas teorías de la mirada acerca de la fotografía y del cine, la existencia de estudios equilibrados para cada actividad creativa, los estudios sobre el color, el material y la forma, el trabajo teatral y la coreografía eran materias igual de importantes, componentes de una educación integral, que cubrían todas las necesidades y demandas de los estudiantes. Más tarde, en los programas formativos de la Nueva Bauhaus de Chicago y del posterior «laboratorio para una nueva educación» del Institute of Design, Moholy-Nagy introdujo la música y el cine, pero también la literatura, como un campo más de la formación: desde Whitman a Lautréamont, Rimbaud, de los surrealistas a Hugo Ball, Schwitters, Kafka y Joyce, para hacer así justicia a todos los sintagmas estructurados de la expresión humana. En un discurso pronunciado en 1943, «La aportación del arte a la reconstrucción social», Moholy-Nagy resume de manera insistente el programa de la Nueva Bauhaus de Chicago como formulado contra «la terrible arma» de la especialización y contra la «industria de la cultura»: «La división del trabajo y la mecanización de los métodos de producción han provocado que no sólo la producción de las necesidades diarias vaya a parar a manos de especialistas, sino también casi toda forma de expresión de la vida emocional. Hoy, los especialistas en artistas tienen que fabricar emociones. En el mejor de los casos se les paga por ello. Como triste consecuencia de todo esto, el interés natural y biológico por todos los ámbitos de la existencia humana resulta asfixiado por el sinsentido de una vida aparentemente más fácil». (Herzogenrath, p. 102). Un año más tarde, Adorno y Horkheimer critican la industria de la cultura en su *Dialéctica de la Ilustración*, y Moholy-Nagy se lamenta de la «decadencia de la vida intelectual y emocional».²⁵

En el diseño de Moholy-Nagy de las pistas en movimiento en forma de espiral, además de la ya mencionada espiral del interior de la torre, hay pintada otra fuera, con una subida bastante inclinada «para el transporte de los actores más hábiles», como él mismo escribió; y junto al eje central del ascensor hay además una barra de descenso, que permite parar e ir hacia la salida en cada punto de la espiral. La rasante, el movimiento que permite la construcción y la ordenación asimétrica de las distintas entradas y salidas no se corresponden, evidentemente, con el edificio real diseñado por Walter Gropius, pero, en cambio, alimentan su significación de construcción alegórica para una educación artística dinámica, en la que cada uno de sus segmentos se relaciona con los demás como en un mecanismo diferencial.

Es en este contexto en el que hay que entender el *Modulador espacio-luz* (1922-1930), resultante del «utensilio luminoso».²⁶ En su estética del fotograma, Moholy-Nagy ya hablaba de eliminar las asociaciones ajenas a la materialización de la luz, que él definía como obstáculos, el «inconveniente de los complejos memorísticos materiales».²⁷ Con el modulador de luz cinético, Moholy-Nagy habla de proyección cinético-escultural, de manera que sus fotogramas puedan hacer de «trampolín de la creación estática a la cinética».²⁸ Esta instalación, que se mostró por primera vez en la Exposición de París de Artes Decorativas e Industriales de 1930, recibió varios nombres. Utensilio luminoso, máquina de luz, *light-prop* o *Modulador espacio-luz*, esta máquina pionera condensa la esencia de la obra de Moholy-Nagy, puesto que permite «comprender la estructura de la luz y convertir su poder como moduladora de espacio y

tiempo en existencia material».²⁹ Los distintos componentes de cristal, acero, aluminio, madera y plástico —marcos, rejillas, discos, superficies perforadas, telas metálicas, barras, bolas, espirales, bombillas— se encuentran divididos en un total de tres sectores que, una vez puestos en marcha por acción de un motor eléctrico, muestran diferentes interferencias en una proyección multilateral. Aunque se pensó como experimento que podría tener múltiples funciones, su carácter abstracto provocó que finalmente no tuviese un uso práctico; no obstante, este «teatro» espacio-temporal condensa los elementos fundamentales del arte y la teoría de Moholy-Nagy. Quizás al verlo uno pueda pensar en los llamados plásticos luminosos, como son los del constructivista ruso Naum Gabo; el juego del movimiento del modulador se puede entender como una visualización del manifiesto artístico y pedagógico de Moholy-Nagy. En su obra *Del material a la arquitectura* dice: «La última simplificación de la imagen es la pantalla de proyección»³⁰; por contra, el *Modulador espacio-luz*, con sus texturas cambiantes según la densidad de la imagen y la distancia a la que se utilice, consigue transformar los fotogramas en proyecciones de cuatro dimensiones. En *Vision in Motion*, Moholy-Nagy describe la película *Juego luminoso – Negro-blanco-gris*, rodada en 1930 con el *Modulador espacio-luz*, como una «modulación del fotograma»: «La película muestra hasta los matices más ínfimos de las gradaciones en negro-blanco-gris de los fotogramas (la fotografía sin cámara) en continuo movimiento».³¹ Y en el guión de la película, para la sexta secuencia, escribe: «... fotografías en positivo y negativo; apagados, prismas; se disuelven. / Movimientos, rejillas que cambian de modo extraño. / Pantallas “borrachas”,³² entramados...».³³

Todas las tentativas posteriores de intentar superar las jerarquías estructurales, políticas y específicas de cada medio, y enseñar así a los «analfabetos del futuro» la legibilidad de las imágenes en la época de los medios técnicos, supusieron, a pesar de los nobles intentos, *strettos* de un concepto, reduccionismos por parte de quienes han renunciado al alfabeto histórico a favor de imágenes que pueden programarse. Pensemos en Adolf Hölzel, quien impartió clases en la Academia de Artes Plásticas de Stuttgart, y junto con Johannes Itten también tuvo importancia para Moholy-Nagy. Él nos ha dejado afirmaciones como la siguiente: «Todo trabajo supone en realidad una desviación de la ley». Pero para que se produzca esta desviación, hay que conocer la ley, puesto que «quien, en el campo de la pintura, no conoce el abecé del arte, siempre timará con su cuadro».³⁴ Que algo pueda explicarse significa que es normal; ya en 1934, con ocasión de una exposición de sus pinturas celebrada en Utrecht, Moholy-Nagy se lamentó en una carta a su segunda mujer, Sibyl, de que la gente no entendiera sus cuadros: «Apenas hay gente que los comprenda en toda su realidad, y como no saben nada del esfuerzo de la creación ni de la problemática general que presentan estos cuadros, al espectador parece que le resultan monótonos, demasiado parecidos entre sí. (...) y el galerista me contó en Utrecht que, como conocen mis fotogramas, del periódico enviaron a la exposición a un entendido en fotografía que no tenía ni la más mínima idea de qué hacer con mis cuadros».³⁵

Que a uno no se le entienda es una desgracia. Y más si fue precisamente ése el objetivo del artista y profesor László Moholy-Nagy, la teoría acerca del entendimiento de lo propio y de lo ajeno para hacer posible un trabajo interdisciplinario en el campo de las artes y las ciencias.

29. Hannah Weitemeier: «László Moholy-Nagy – Leben und Werk» («László Moholy-Nagy – Vida y obra»), en: *László Moholy-Nagy*, 1974, p. 73.

30. *Moholy-Nagy*, 1929/2001, p. 90.

31. László Moholy-Nagy: *Vision in Motion (Visión en movimiento)*, Paul Theobald, Chicago, 1947, p. 288.

32. Entre comillas en el original.

33. *Op. cit.*, p. 299.

34. Cita en Rainer Wick, 2000, p. 95.

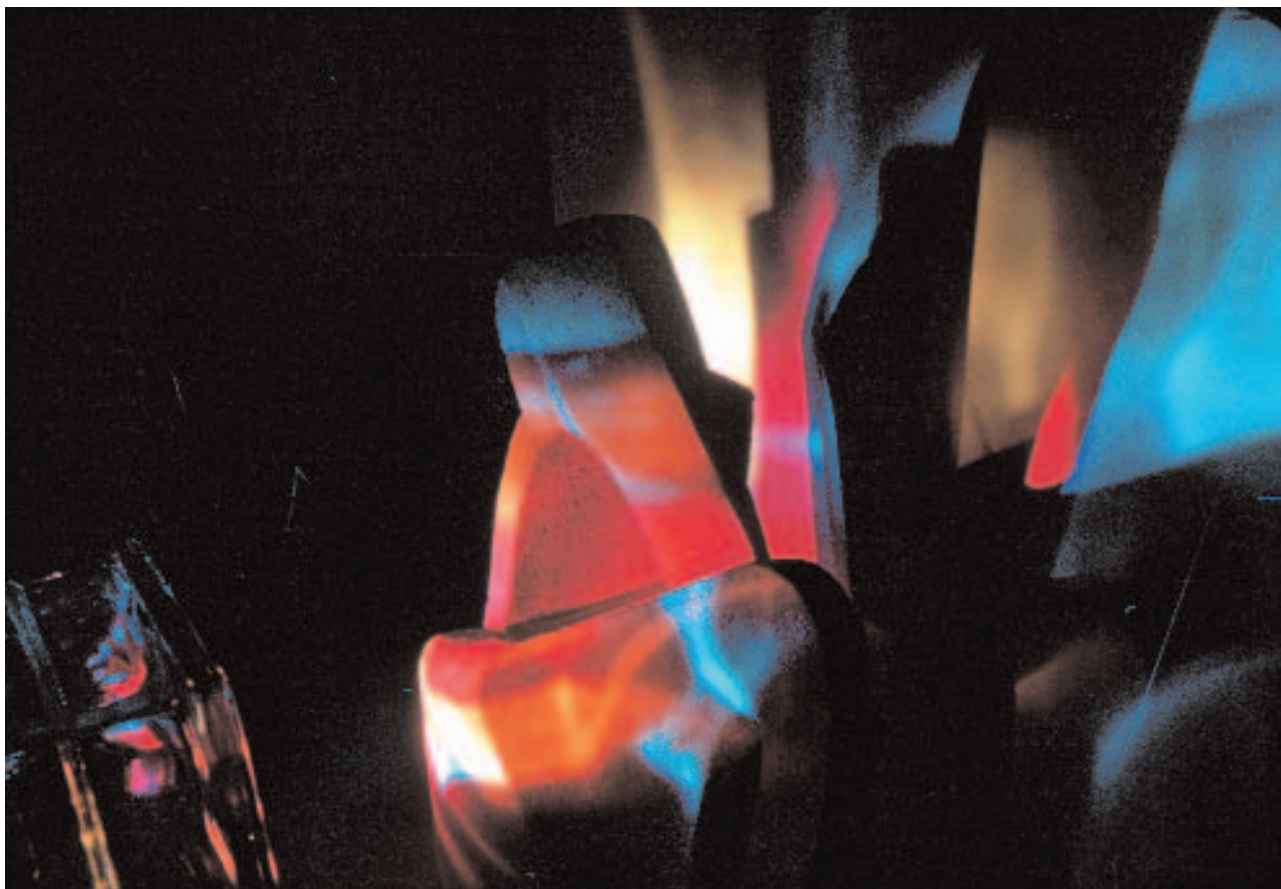
35. Cita recogida en Joyce Tsai, «Technikersatz: Zu den späten Bildern von László Moholy-Nagy» («La sustitución de la técnica: los últimos cuadros de László Moholy-Nagy»), en *László Moholy-Nagy Retrospektive (László Moholy-Nagy, una retrospectiva)*, 2009, p. 137.

36. Cita recogida en Herzogenrath: *László Moholy-Nagy*, 1974, p. 121.

La afirmación de Moholy-Nagy de que toda persona tiene talento, se anticipó a iniciativas posteriores, como por ejemplo, la de Joseph Beuys. Algunos fragmentos de su manifiesto fundacional de 1974 para la Free International University de Düsseldorf, que finalmente se crearía en 1977, podrían haberse extraído directamente de *Vision in Motion*: «La creatividad no está limitada a aquellos que practican lo que convencionalmente se ha entendido por arte, es más, ni siquiera en aquellos que lo hacen, su creatividad se encuentra, en modo alguno, limitada al ejercicio de su tarea artística. Todo el mundo posee un potencial creativo que se reprime con la competitividad o el deseo de éxito. Descubrir ese potencial, explorarlo y desarrollarlo debe ser la tarea de la formación».³⁶ La FIU, que duró poco más de diez años, fue la última de las iniciativas aunque posiblemente no fue tan completa como la visión y concepción de Moholy-Nagy, que continúa sin ponerse en práctica. Ningún artista arrojó una luz tan potente sobre la esencia del arte, su práctica y su teoría; principios que a su vez declaró esenciales para un análisis ilustrado, crítico con la sociedad y responsable de la práctica vital del siglo xx, que debía dar como resultado personas formadas en responsabilidad, sentido crítico, calidad y madurez, que mantendrían viva una comunidad valiosa y digna. Pero, ¿en qué lugar resulta hoy imaginable una universidad así y cómo sería el Julio Verne del siglo xxi?



Sin título, 1936-46
Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York

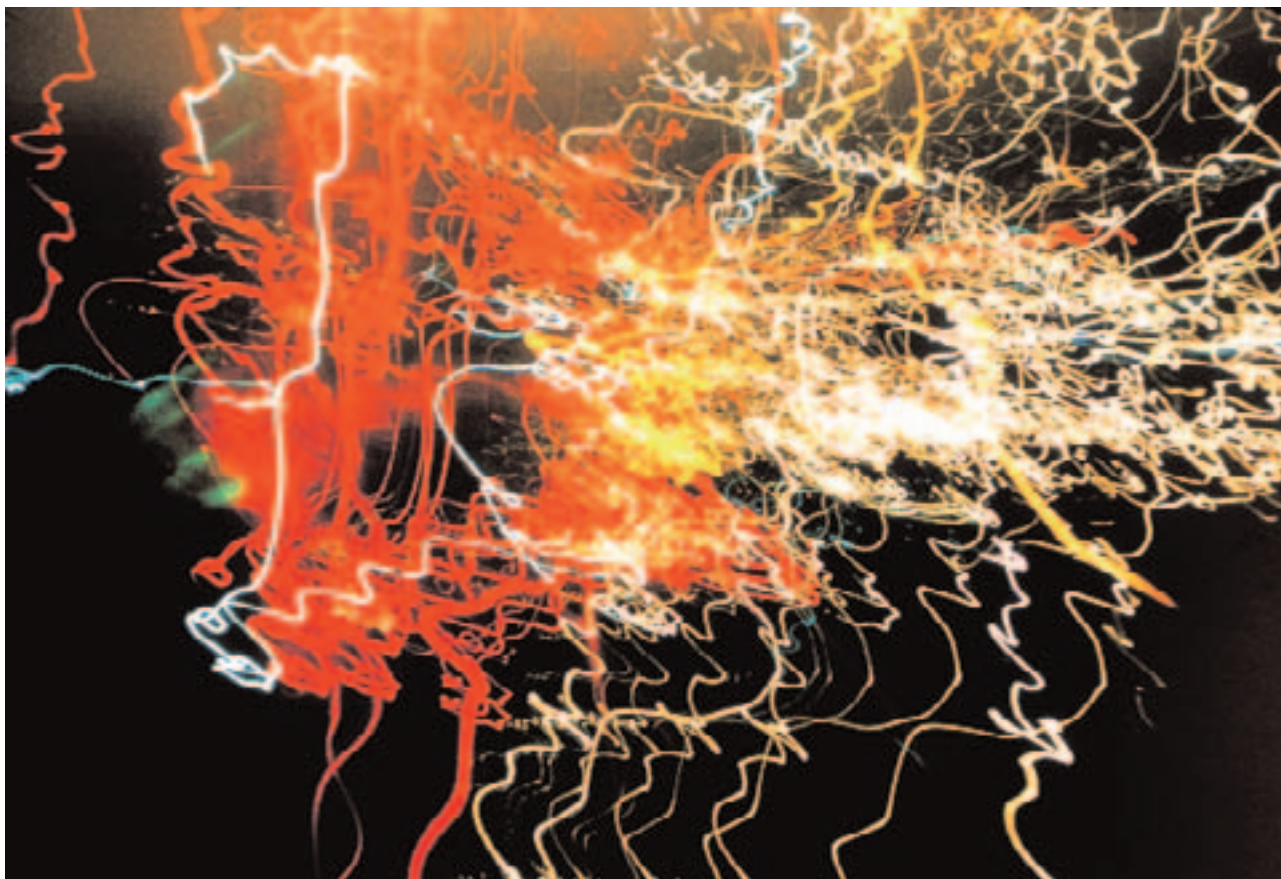


Sin título, 1936-46

Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York



Sin título, *ca.* 1940
Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York



Sin título, 1937-46

Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York



Sin título, 1939-46
Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York

Sin título, *ca.* 1940
Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York



Sin título, ca. 1940

Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York



Sin título, 1940-44
Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York



Sin título, 1939

Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York



Sin título, 1939
Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York

Sin título, 1939
Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York



Sin título, 1936-46

Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York



Sin título, 1939
Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York



Estudio con alfileres y cintas, 1937-38
George Eastman House, Rochester



Carnaval (Composición con dos máscaras), ca. 1934
Gemeentemuseum Den Haag, La Haya

«LA TOTALIDAD DE LA VIDA»

UNA IDEA DE LA *GESAMTWERK*

OLIVER A. I. BOTAR

1. László Moholy-Nagy: *Malerei, Fotografie, Film*, München, Albert Langen Verlag, 1925, pp. 12-13. En español: *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*, Barcelona, FotoGrafía, 2005. En inglés: *Painting, Photography, Film*, Janet Seligman (trad.), Cambridge, Mass., Estados Unidos, The MIT Press, 1969, p. 17. Téngase en cuenta que se trata de la traducción de la segunda edición del libro, de 1927: *Malerei, Fotografie, Film*, Munich, Albert Langen Verlag. He adaptado la traducción a la versión del original de 1925. Moholy-Nagy señala que el manuscrito quedó finalizado en el verano de 1924, p. 4.

2. Véase Oliver Botar: *Technical Detours: The Early Work of Moholy-Nagy Reconsidered*, Nueva York, Art Gallery of the Graduate Center, CUNY y The Salgo Trust for Education, 2006. Véase también Walter Gropius: «Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses», en: Gropius, ed., *Staatliches Bauhaus in Weimar*, Colonia, Karl Nierendorf, 1923, donde Gropius emplea el término *Gesamtwerk*. En mi opinión no es correcto traducir este término por «obra de arte total», como hace Wilson Smith, pues se pierden matices de sentido. Matthew Wilson Smith: *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*, Nueva York y Londres, Routledge, 2007, p. 51.

«[Además del individualismo y la subjetividad de *l'art pour l'art*] La segunda manera [en que operó el arte de la anterior generación] radicó en un intento de reunir en una única entidad obras y campos diferenciados que habían quedado aislados entre sí. Esta entidad sería la *Gesamtkunstwerk*, arquitectura, suma de todas las artes. (...) En el pasado, durante el periodo en que la especialización llegaba a su clímax, el concepto de “obra de arte total” era fácilmente entendido. La especialización, con sus ramificaciones y acción fragmentadora en todos y cada uno de los campos, había destruido el convencimiento de que era posible abarcar todos ellos, la totalidad de la vida. Desde entonces, no obstante, la *Gesamtkunstwerk* no es más que una acumulación. Aunque organizada, hoy día ya no puede satisfacerlos. Lo que necesitamos no es una *Gesamtkunstwerk*, en paralelo a la cual (y separada de ella) fluya la vida, sino una síntesis autoorganizada de la totalidad de impulsos vitales que se encaminan a la *Gesamtwerk* (la vida) que todo lo abarca y que contrarresta el aislamiento. En ella, todas las realizaciones individuales nacen de una necesidad universal.»¹

Ésta es la opinión que en 1924 merecía a Moholy-Nagy la idea wagneriana de la *Gesamtkunstwerk*, la «obra de arte total»: la consideraba un intento *démodé* de mitigar la fragmentación propia de una época ya pasada. Basándose en el programa de la Bauhaus revisado por Walter Gropius en 1923, en la *Lebensreformbewegung* (el «movimiento por la reforma de la vida») centroeuropea, en el movimiento comunista internacional y en la *Biophilosophie* o biocentrismo alemán, lo que Moholy-Nagy quería promover era una nueva manera de estar en el mundo, un *modus operandi* del que el arte constituía sólo una parte.² En un estilo propio del Constructivismo internacional y empleando terminologías derivadas de la *Lebensphilosophie* o filosofía de la vida y la Monistenbund o Liga Monista, Moholy-Nagy fomentó una vía más allá de lo que consideraba el individualismo del «arte», apuntando a una *actitud* colectiva que integraba arte y demás aspectos de la «vida» en un utópico proyecto de realización personal y progreso común. Hasta donde sé, el creador húngaro no volvió jamás a tratar la cuestión de la *Gesamtkunstwerk*.

Lo que sí hizo, sin embargo, fue seguir desarrollando su idea de la *Gesamtwerk*. Ya entre 1921 y 1922, la colaboración en la revista de vanguardia *MA (Hoy)* del inmigrado húngaro Lajos Kassák y su creación conjunta de la antología *Új művészek könyve (El libro de los nuevos artistas)* le hicieron ver la utilidad tanto de la publicación periódica como de la antología o serie como herramientas, tanto para la integración de tipos de conocimiento muy alejados entre sí

como para la conquista del lector de a pie. Así pues, fue probablemente tras la conclusión de los proyectos realizados para la publicación de Kassák, el verano de 1922, cuando Moholy-Nagy redactó un programa propio, pensado para una publicación «sintética», interdisciplinar. «El contenido», escribió, «es la nueva y, en muchos aspectos, ya realizable forma de vida. Esta nueva “forma de vida” requiere una total reevaluación y continuación de todas las investigaciones y logros de la empresa humana en todos sus campos, debiendo ponerse al servicio de ésta todas las energías disponibles. Son dos las razones que justifican tal urgencia: por un lado, deseamos poner nuestra *Arbeitswillen* («voluntad del trabajo») individual al servicio de la colectividad vital (*Kollektivität des Lebens*). Por otro, las obligaciones de la vida moderna son tales que una persona o un grupo pequeño de personas no serán capaces de satisfacerlas individualmente».³ Moholy-Nagy expuso claramente en este proyecto sus intenciones de aunar las diferentes ramas del saber y de hacer avanzar una nueva síntesis de las mismas, con el objetivo de reafirmar su completa reforma de la «vida». Llegado a la Bauhaus a finales de marzo de 1923, sus planes para la colección *Bauhausbücher* escoraron en cierto modo hacia tal fin, el de un proyecto de publicación «sintético». En una carta al constructivista ruso Aleksandr Ródchenko fechada el 18 de diciembre de 1923, Moholy-Nagy incluía una lista de treinta temas de variada latitud que serían tratados en sendos «cuadernillos», como él los llamaba. Moholy-Nagy se percató de que dicha lista era demasiado exhaustiva en el decimocuarto y último de los *Bauhausbücher*, aparecido en 1929 y firmado por él con el título *Von Material zu Architektur (Del material a la arquitectura)*. El primer tema de la lista de 1923 era el *Debate sobre el constructivismo*, y el segundo *Die neue Lebenskonstruktion (La nueva construcción de la vida)*.⁴ En *Von Material zu Architektur* se desarrolla el concepto de *Gesamtwerk*, la *neue Lebenskonstruktion* y la idea de la relación entre la realización individual y el bien colectivo, empleándose en tal ocasión la terminología del mundo biocéntrico que Moholy-Nagy había adoptado:⁵

«Todas y cada una de las acciones y expresiones de una persona determinada están integradas por varios componentes que se enraizan en nuestra estructura biológica. Cada pronunciación comunica un compromiso con el mundo y con el yo, y explica la condición del individuo en un momento determinado. Más allá de la satisfacción personal, tal expresión es fructífera sólo si posee una relevancia objetiva para la colectividad. Por ello, hoy día nuestros esfuerzos, especialmente aquellos referidos al campo de la pedagogía, se encaminan a la recuperación de este fundamento. Por ello, hoy día nos interesan menos la intensidad y la calidad de las pronunciaciones “artísticas” y más los elementos de nuestra humanidad que, con el poder de la ley, determinan nuestra función y nuestra forma de existir. Esto no quiere decir que sea necesario un ostracismo del “arte”. No implica que deban cuestionarse sus grandes valores individuales. Todo lo contrario: son precisamente esos valores los que están firmemente anclados en los elementos que es necesario debatir. De hecho, dichos valores quedan oscurecidos en su gran mayoría por la exclusividad de las interpretaciones individuales y por la tendencia de éstas a la idolatría. (...) Sólo aquello que cristaliza a partir del *Gesamtkomplex* (el “total de la suma”) de la propia experiencia es capaz de contener a una persona.»⁶

El proyecto de Moholy-Nagy formaba parte de una empresa más amplia acometida por los artistas de vanguardia de Weimar (Alemania en el periodo de la República de Weimar, 1919-1933), un intento de superar lo que consideraban el efecto negativo del exagerado individualismo del

3. László Moholy-Nagy: «Richtlinien für eine Synthetische Zeitschrift», *Pismo*, vol. 1, nº. 7/8, 1924-25. El plano está fechado en 1922.

4. En el archivo de Hattula Moholy-Nagy (depositado en Ann Arbor, Michigan, Estados Unidos) tuve la oportunidad de consultar una copia del original en alemán. Existe una traducción al inglés: véase Krisztina Passuth: *Moholy-Nagy*, Londres, Thames and Hudson, 1985, pp. 392-394.

5. Aunque su biocentrismo está enraizado en el periodo anterior a su empleo en la Bauhaus, en *Malerei, Fotografie, Film* apareció por primera vez terminología biológica de carácter más o menos radical.

6. László Moholy-Nagy: *Von Material zu Architektur*, Múnich, Albert Langen Verlag, 1929, pp. 8-10. Este libro apareció en inglés como *The New Vision: From Material to Architecture*, Nueva York, Brewer, Warren & Putnam Inc., 1932. He modificado la traducción de Daphne Hoffmann. En español: *La nueva visión*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1997. El uso que Moholy-Nagy da a *Gesamtkomplex* debe mucho a la noción de *Zoësis* desarrollada por Raoul Francé, la cual se define como una suma de todas las experiencias sensoriales. Véase Raoul H. Francé: *Bios: Die Gesetze der Welt*, Múnich, Franz Hanfstaengl, 1921, p. 16.



Fig. 1. *Utensilio luminoso para escenario eléctrico* (réplica 1) Van Abbemuseum, Eindhoven, instalado en Kunsthalle Érfurt, en la realización de Raum der Gegenwart. Fotografía: Oliver Botar. © Hattula Moholy-Nagy.

7. Wilson Smith, *The Total Work of Art*, p. 49.

8. En español: «Sistema de fuerzas dinámico-constructivo», en: *László Moholy-Nagy*, Valencia, IVAM Centro Julio González, 1991), pp. 346-47.

pasado, el cual llevaba según ellos a la atomización de la sociedad y, en última instancia, fue responsable de los horrores de la Primera Guerra Mundial. Como explica Matthew Wilson Smith: «La única solución radical era la solución total. Una solución que reintegrara partes desgajadas, no apelando a un sentimentalismo primordial, como lo hubieran querido los románticos *völkisch*, sino a la organización objetiva y el poder tecnológico. Se trataría no tanto de una recuperación como de una completa reestructuración de la realidad».⁷ Esta afirmación subraya el utópico determinismo biológico, propio del pensamiento biocentrista, que subyace en la posición totalizadora de Moholy-Nagy. Este determinismo biológico, por un lado, y el utópico proyecto pedagógico del húngaro, por otro, dieron como resultado durante los años veinte una serie de proyectos cuyo fin era sumergir, involucrar, informar e incluso expandir las capacidades sensoriales del participante. En este breve artículo, examinaré el periodo más utopista de la carrera artística de Moholy-Nagy: sus años como diseñador independiente y multidisciplinar en Berlín, tras abandonar la Bauhaus a principios de 1928. Intentaré determinar en él cómo aplicó en la práctica sus ideas sobre la *Gesamtwerk*.

Fue en dos proyectos concebidos en 1922, *Kinetisches konstruktives System. Bau mit Bewegungsbahnen für Spiel und Beförderung* (*Sistema cinético constructivo. Estructura con pistas en movimiento para juego y transporte*) y *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne* (*Utensilio luminoso para un escenario eléctrico*), donde Moholy-Nagy propuso, por una parte, la total inmersión e implicación física del participante en la obra y, por otra, la transformación del entorno del participante a través de la proyección de sombras y luz en movimiento desde el dispositivo (Figura. 1). Los diseños para tales propuestas no finalizaron hasta más tarde, gracias a la asesoría técnica del arquitecto húngaro István Sebök (1901-1942). Como veremos, sólo se construyó uno de ellos, *Lichtrequisit*, con fondos del departamento de luminotecnia teatral de la empresa alemana A.E.G. La obra fue expuesta en una exposición sobre diseño alemán en Francia.

Kinetisches konstruktives System (ver página 180) fue un proyecto íntimamente ligado al manifiesto que con el título «Sistema de Energía Dinámico-Constructiva» publicaron en 1922 László Moholy-Nagy y el crítico e historiador del arte húngaro Alfréd Kemény.⁸ Dicho manifiesto reclama un nuevo arte que involucre al público y lo anime a participar. Así, el consumidor de arte deja de ser un mero observador pasivo para participar activamente en la creación de la obra,

amplificándose así sus sentidos. El manifiesto pide también, en última instancia, la desmaterialización de la obra de arte en una forma no específica de energía pura que se haya liberado, según sus palabras, del movimiento «mecánico-técnico». Por fin, y como sugiere su título, el manifiesto tiene como objetivo inspirar la creación de *sistemas*. Se trata, según creo, de la primera vez que se proponen «sistemas» como modelo para la creación artística. Este uso del sistema está relacionado con el compromiso que, también en 1922, Kemény y Moholy-Nagy adquirieron con la *Tectología*, la ciencia del bielorruso Aliaksandr Bógdanov, fundador del movimiento *Proletkult* y predecesor de la teoría de sistemas. No obstante, también mantiene vínculos con las consideraciones biocéntricas de los pensadores de la *Biophilosophie* o «filosofía de la vida», como Jakob Johann von Uexküll, quien acuñó el término *Umwelt* («entorno»), o Raoul Francé, cuyo concepto de biocenosis es el primer antecedente de lo que hoy conocemos como ecosistema.⁹

Moholy-Nagy intentó hacer realidad los principios participativos del «Sistema de Energía Dinámico-Constructiva» en su boceto para *Estructura*. Es necesario señalar que, al emplear los términos «sistema» y «estructura» en su descripción, Moholy-Nagy evita tratar a la creación de «obra de arte». Como expuse en mi libro *Technical Detours: The Early Moholy-Nagy Reconsidered* (pp. 170-177), *Estructura* se parece más a una atracción de feria que a cualquier obra de arte creada hasta entonces. El primer boceto, bastante esquemático, está fechado en 1922 y se encuentra depositado en el Bauhaus-Archiv de Berlín.¹⁰ Se trata de un documento difícil de interpretar, y no detalla en modo alguno la tectónica de la obra. A finales de marzo de 1928, Moholy-Nagy se mudó de Dessau a Berlín, donde abrió un estudio y dio inicio a su colaboración con Sebök, por aquel entonces empleado en el estudio de arquitectura de Walter Gropius. Moholy-Nagy pidió a Sebök que hiciera un esquema más pormenorizado para *Estructura*.

Si se hubiesen resuelto los detalles estructurales y mecánicos y la obra se hubiese construido, *Estructura* habría sido un objeto de una altura equivalente a la de un edificio de doce pisos, con un mástil fijo en el centro que haría las veces de tubo elevador y que lo atravesaría desde casi su cúspide hasta la mitad del eje vertical. El principal componente de *Estructura* habría sido una rampa espiral exterior dotada de un pasamano. La obra habría carecido de revestimiento exterior, quedando expuesta a la luz y los fenómenos atmosféricos. Por el interior, anclada a la rampa exterior, habría corrido una segunda rampa en espiral, más empinada. Ésta, llamada «de los atletas», se levantaría desde el suelo hasta más allá de la cima de la rampa exterior, terminando en una plataforma, sobre la cumbre de *Estructura*. Los participantes podrían caminar por las rampas, subir por el elevador o descender el mástil de bombero situado en el interior. El manifiesto «Sistema de Energía Dinámico-Constructiva» y *Estructura* son pruebas del intento de Moholy-Nagy por trascender el «arte» (o al menos el «arte» tal y como se había entendido hasta entonces) y por crear *situaciones* en las que la gente pudiese experimentar y desarrollar sus capacidades físicas y sensoriales. Moholy-Nagy se referiría a esta expansión sensorial con un nombre que ganó celebridad: «Nueva Visión». Se trataba, así pues, de un «sistema» de inmersión y transformación en el que «el hombre, y no el objeto, es el extremo que oteamos» y en el que «todo tiene talento», tal y como expondría Moholy en *Von*

9. Véase Oliver Botar: «Defining Biocentrism» en: Botar e Isabel Wünsche, eds., *Biocentrism and Modernism*, Farnham, Reino Unido, Ashgate, de próxima aparición, y Botar: «Notes Towards a Study of Jakob von Uexküll's Reception in Early Twentieth-Century Artistic and Architectural Circles», Kalevi Küll, ed., en *Jakob von Uexküll: A Paradigm for Biology and Semiotics*, número especial de: *Semiotica*, vol. 134, nº. 1-4, 2001, pp. 593-598.

10. Oliver Botar: *Technical Detours*, pp. 170-177.



Fig. 2. Vista de la sección alemana de la exposición de la Deutscher Werkbund, Raum 2, aparato reproductor de películas, París, 1930
Gelatina de plata. 22,4 x 16,6 cm.
Bauhaus-Archiv, Berlín: Inv.-Nr. 6751/49. © VG Bild-Kunst Bonn.

11. László Moholy-Nagy: *Von Material zu Architektur*, Múnich, Albert Langen Verlag, 1929, p. 14.

12. Oliver Botar: «László Moholy-Nagy's "New Vision" and the Aestheticization of Scientific Imagery in Weimar Germany», en *Science in Context: Writing Modern Art and Science*, Dalrymple Henderson, Linda, ed., vol. 17, nº. 4, diciembre de 2004, pp. 525-556.

13. En este proyecto, véase Annemarie Jaeggi: *Werkbund Exhibition Paris 1930. Living in a High Rise*, Berlín, Bauhaus-Archiv, 2007 y Joachim Driller: «Bauhäuser zwischen Berlin und Paris: Zur Planung und Einrichtung der "Section allemande" in der Ausstellung der Société des artistes décorateurs Français 1930», en: Isabelle Ewig et al., eds., *Das Bauhaus und Frankreich*, Berlín, Akademie Verlag, 2002, pp. 255 y siguientes.

Material zu Architektur.¹¹ Al proponer un entorno de inmersión y participación como *locus* experimental, y al evitar la palabra «arte» al describir éste, Moholy-Nagy crea un modelo para la *Gesamtwerk*. Pero no será hasta la aparición entre 1929 y 1930 de una serie compuesta por tres diseños para exposiciones cuando el creador vaya más allá, convenciéndose de que, en efecto, se encuentra ante la representación misma de la *Gesamtwerk*.

Moholy-Nagy tuvo en la muestra Film und Foto, organizada por el Deutscher Werkbund y celebrada en Stuttgart entre el 18 de mayo y el 7 de julio de 1929, la oportunidad de comisionar e instalar una exposición a gran escala, la introductoria Raum I. En otras publicaciones¹² he hablado en detalle sobre cómo en este espacio expositivo Moholy-Nagy adaptó al espacio tridimensional su estrategia, utilizada anteriormente en *Malerei, Fotografie, Film* y consistente en la integración de imágenes fotográficas de diverso tipo: incluidas, por un lado, fotografías de tipo científico o policial, y por otro, fotografías artísticas en las que se habían aplicado vanguardistas técnicas como el fotograma, el fotomontaje y los *collages* tipográficos. Con ello, su propósito era triple: 1. Le interesaba proponer ejemplos de fotografía no artística como ejemplares de la Nueva Visión, una nueva estética para la fotografía artística que intenta explorar el mundo valiéndose de la tecnología y, en el proceso, ayuda al espectador a utilizar sus sentidos innatos, potenciándolos al máximo. 2. Deseaba ilustrar las analogías existentes entre los objetos creados por el hombre y los «naturales», la noción biocéntrica de la *Biotechnik* o biónica que había tomado de Francé, quien intentaba demostrar que tanto nosotros mismos como todo lo que creamos son elementos constitutivos de la «naturaleza». 3. Al combinar imágenes fotográficas no artísticas que representan diversos aspectos de la vida (medios de transporte, deportes, baile, medicina, biología, astronomía, delincuencia, etcétera) con productos estéticos de la Nueva Visión (la publicidad, los fotogramas y las fotografías), Moholy-Nagy demostraba cómo el arte podía quedar completamente integrado en la «vida».

Moholy-Nagy pudo llevar al límite práctico su idea de la *Gesamtwerk*¹³ en el diseño que realizó para la Raum 2 de la sección consagrada a Alemania en la vigésima exposición anual de la Société des Artistes Décorateurs de París, un proyecto organizado por la Deutscher Werkbund y el Grand Palais, que abrió sus puertas entre el 14 de mayo y el 13 de julio de 1930 (Figura 2). El diseño y dirección de la sección alemana corrían a cargo de Walter Gropius, quien dividió

la exposición en cinco galerías, de las cuales él sólo instaló la primera. Del resto se ocuparon Moholy-Nagy (que diseñó la segunda), Marcel Breuer (la tercera) y Herbert Bayer (la cuarta y la quinta). Aunque creada pensando en exponer artes aplicadas y decorativas, la galería de Moholy-Nagy presentaba una amplia gama de objetos e imágenes en los que subyacían diversos temas. Por ejemplo, podía contemplarse en ella una selección de fotografías enmarcadas en la Nueva Visión y firmadas por artistas que trabajaban por entonces en Alemania, como el propio Moholy-Nagy, Albert Renger-Patzsch, Wasov, Lux Feininger, Lotte Jacobi, Walter Finsler, Umbo (seudónimo de Otto Umbehr) o la primera esposa del húngaro, Lucia Moholy.¹⁴ En el área central, oscurecida con pantallas, un proyector de diapositivas automático mostraba imágenes de productos de diseño, ejercicios gimnásticos, niños, una depuradora de aguas, telescopios, piscinas públicas, aviones y demás escenas cotidianas: un «corte transversal total de la cultura alemana de hoy día»¹⁵ que presentaba una imagen de «la nueva Alemania», tal y como reseñaba Sigfried Giedion, íntimo amigo de Moholy-Nagy.¹⁶

Alexander Dorner (1893-1957), director del Provinzialmuseum de Hanóver entre 1923 y 1937 y también viejo conocido de Moholy-Nagy,¹⁷ escribió que no halló el elemento clave de la exposición en el trabajo de Walter Gropius, sino en «el resto de salas, en las que se muestra el éxito de nuestros esfuerzos por crear una verdadera cultura general: productos ejemplares producidos en masa. Se demuestra claramente que el trabajo del Deutscher Werkbund se encamina al rediseño de todo nuestro organismo-vida. Así pues, todo lo que fomenta la consecución de este objetivo se muestra en una serie de diapositivas proyectadas automáticamente: desde hojas de papel, vasos, sillas y tapicerías, a teatros y centros atléticos, pasando por la última locomotora Hanomag o automóviles producidos en serie».¹⁸ Una sección especial titulada *Von Darmstadt bis Dessau (De Darmstadt a Dessau)* rastreaba el desarrollo del nuevo diseño alemán desde sus inicios.

En el área de Raum 2 dedicada a la escenografía teatral, Moholy-Nagy presentó sus diseños de escena para *Los cuentos de Hoffmann* y para la obra de teatro *Der Kaufmann von Berlin (El mercader de Berlín)*, así como su *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne*, aplicación práctica de un soñado dispositivo que pudiese reflejar y proyectar luz de color en movimiento. En esta muestra de 1930, sin embargo, este objeto difería mucho de la «escultura cinética», objeto que en algún momento posterior a la muerte de Moholy-Nagy, acaecida en 1946, alguien bautizó como *Modulador espacio-luz* y que se hizo famoso a finales de los 60.¹⁹ En la muestra de París, el *Lichtrequisit* era definitivamente un atrezzo, un dispositivo mecánico para la creación de efectos de luz sobre un escenario. De hecho, existen pruebas de que el dispositivo en sí no estaba a la vista, sino oculto tras una pantalla traslúcida.²⁰ En dicha pantalla se proyectaban los efectos lumínicos producidos por la miríada de bombillas de colores instaladas en el interior del compartimento que albergaba el dispositivo, las cuales se movían gracias a un mecanismo automático. La invisibilidad del «modulador» explicaría por qué no llamó la atención y por qué ni un solo crítico (que yo sepa) se refirió a él. En su reseña aparecida el 24 de mayo de 1930 en el *Neue Pariser Zeitung*, publicación parisina en alemán, Hans Heilmaier habló así sobre la exposición: «Son muy instructivos los modelos [sic] de postes de iluminación para

14. *Section allemande, Exposition de la Société d'artistes décorateurs, Grand Palais, 14 Mai-13 Juillet*, Berlín, Verlag Herman Reckendorfhaus, 1930.

15. *Ibid.*, sin pág., y W. S., «Die deutsche Werkbundaussstellung in Paris», en *Düsseldorfer Nachrichten*, 21 de mayo de 1930.

16. Sigfried Giedion: «Der deutsche Werkbund in Paris», en *Neue Zürcher Zeitung*, 17 de junio de 1930. Véase también la reseña de Max Osborn sobre este pase de diapositivas: «Gropius und die Seinen. Die deutsche Ausstellung in Paris», en *Vossische Zeitung*, 22 de mayo de 1930.

17. Una postal fechada el 19 de mayo de 1923 y remitida por Moholy-Nagy a Dorner sugiere que ambos se conocían desde las primeras visitas de Moholy-Nagy a Hanóver, las cuales tuvieron lugar a finales de septiembre de 1922 y principios de enero de 1923. Archivo del Sprengel Museum, Hanóver (Alemania).

18. Alexander Dorner: «Gedanken zur französisch-deutschen Ausstellung in Paris», en *Hannoverscher Anzeiger*, 6 de julio de 1930.

19. La primera referencia del título «Light-Space Modulator» que conocí está en: Sibyl Moholy-Nagy: *Moholy-Nagy. Experiment in Totality*, New York, Harber & Brothers, 1950, p. 65.

20. Jacob Gebert y Kai-Uwe Hemken: «Raum der Gegenwart: Die Ordnung von Apparaten und Exponaten», en Ulrike Gärtner, Kai-Uwe Hemken y Kai-Uwe Schierz, eds.: *Kunst Licht Spiele: Lichtästhetik der klassischen Avantgarde*, Bielefeld y Leipzig, Kerber Art, 2009, p. 150.

21. Klaus Weber, del Bauhaus-Archiv (Berlín), me permitió consultar copias de la colección de reseñas de Gropius de su propiedad para dicha muestra.

22. László Moholy-Nagy: «Lichtrequisit einer elektrischen Bühne», en *Die Form*, 1930, p. 297. En español: «Utensilio luminoso para escenario eléctrico», en: *László Moholy-Nagy*, Valencia, IVAM Centro Julio González, 1991, p. 367.

23. W. S.: «Die deutsche Werkbundaustellung in Paris», en el *Düsseldorfer Nachrichten*, 21 de mayo de 1930.

24. Dörner: «Gedanken zur französisch-deutschen Ausstellung in Paris».

25. Alexander Dörner: «Was sollen heute Kunstmuseen?», 1924, en: Rischbieter, Henning: *Die zwanziger Jahre in Hannover*, Kunstverein Hannover, 1962, p. 198.

un escenario eléctrico, diseñados por Moholy-Nagy y creados por St. Sebök. La presentación de todas las fases del movimiento ofrece una idea clara de las posibilidades que tendrá la iluminación escenográfica del futuro». Esta referencia en prensa al «atrezo luminoso» (existe otra más, mucho más breve) permiten deducir que, en esta primera presentación pública, ni el artista ni sus críticos dudaron en considerar el objeto un aparato para la iluminación de escenarios. No vieron en ella una escultura cinética, ni ningún tipo de obra de arte.²¹ Ya en ese tiempo, no obstante, Moholy-Nagy comenzaba a reflexionar sobre los distintos usos que podría darse al dispositivo, imaginándolo, por ejemplo, instalado en el salón de una casa. El dispositivo podría recibir por radio secuencias de iluminación previamente programadas, que transformarían la estancia en un nuevo tipo de espacio modulado por patrones de sombras y luz de color. En otras palabras, Moholy-Nagy veía en ella una especie de esfera de discoteca doméstica.²² Debemos insistir en que el húngaro no proponía el *Lichtrequisit* como una obra de arte en sí, sino más bien como un dispositivo que transformaba los espacios de la vida cotidiana y permitía verlos de manera muy distinta, aportando una manera nueva de integrar arte y vida. Moholy-Nagy se mantuvo fiel a su idea de que el objetivo final eran las vidas transformadas (la *Gesamtwerk*), restándoles importancia a los «atrezos» o «dispositivos» necesarios para la transformación, o incluso a los propios espacios transformados (los potenciales *Gesamtkunstwerke*).

Más adelante, Moholy-Nagy se encargará de un espacio que integraba muchos tipos de objetos y representaciones de la «vida». Se trataba de una feria comercial del sector del interiorismo y el diseño; a pesar de ello, Moholy-Nagy incluyó ejemplos de otras artes, como la escenografía y la fotografía artística, así como imágenes de la vida cotidiana presentadas en una innovadora galería de proyección de diapositivas. El espectador se enfrentaba a una completa panoplia «vital», una representación de la *Gesamtwerk*, el concepto filosófico al que el creador húngaro dedicaba tanto empeño. De entre todos los críticos que hablaron de ella, hubo al menos uno que comprendió lo que se mostraba en la exposición: «una conexión orgánica entre el mundo técnico y el mundo social de hoy día».²³ Dörner lo expresó así: «Lo más importante, lo que queda demostrado a todas luces, es que el diseño alemán no quiere descubrir un nuevo estilo de arte aplicada, sino reformar conscientemente el gran organismo vivo que es la cultura en su totalidad. No se trata ya de la variedad del gusto arbitrariamente subjetivo, sino de cómo deriva la forma típica a partir de las leyes relativas a los propios objetos. Es decir, se trata de llegar a ellos desde una base supraindividual».²⁴

Dörner quedó tan impresionado por la contribución que Moholy-Nagy había hecho a la exposición de París que, encontrándose éste aún en la capital, le escribió y le propuso diseñar una galería, la Raum der Gegenwart («Sala del Presente»), para el Provinzialmuseum de Hanóver, la cual incorporaría algunos de los elementos arquitectónicos y espacios expositivos de la Raum 2. Dörner había comenzado a reorganizar el Provinzialmuseum a mediados de la década anterior según una concepción evolutiva de la historia del arte. De hecho, ya en 1924 dejó claro que para él un museo era, ante todo, una institución pedagógica.²⁵ En 1926, Dörner encargó a Lazar El Lissitzky el diseño del Kabinett der Abstrakten, el «Gabinete de los Abstractos», en el que se exhibirían obras del Cubismo y el Constructivismo, algunas firmadas por el propio

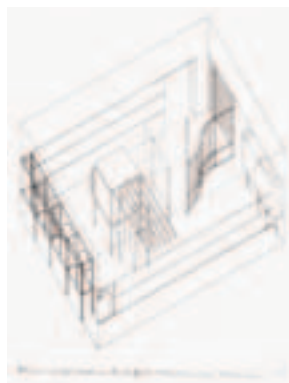


Fig. 3. *Sala del Presente.*
Museo Provincial, Hanóver, 1930
Dibujo axonométrico por R. Luderer.
Sprengel Museum, Hanóver.
© Hattula Moholy-Nagy.

Moholy-Nagy, y que tenía como objetivo mostrar cómo algunas ideas formales de ese arte se reflejaban en la «vida» contemporánea, lo cual se evidenciaba exponiendo a la vez ejemplos de diseño comercial. Este proyecto vio la luz en 1928.²⁶ Sin embargo, Dorner no veía en la abstracción el salto definitivo en la evolución del arte. La galería del Provinzialmuseum era la última de una serie de 45 que había instalado o remodelado; para ella Dorner concibió un espacio que pondría de manifiesto principios que, según él, desempeñaban un papel relevante en el mundo de su época: la reproducibilidad de las obras de arte, la importancia de la fotografía, la propagación de innovadores medios como el cine o la publicidad, el dinamismo de los nuevos medios de transporte y la integración del arte y la vida a través de la producción industrial en masa y las actividades físicas participativas, como el baile o el deporte. Dorner admitió que la muestra de la Raum 2 de París era un modelo para una galería así imaginada. El alemán creía que dicha muestra y, en general, el programa artístico de Moholy-Nagy epitomizaban el nuevo espíritu colectivo del arte, el diseño y la sociedad alemanas. Esta cuasi-conjunción de conceptos (la manera que Dorner tenía de entender el comisariado artístico, por un lado, y las teorizaciones de Moholy-Nagy, por otro) proporcionaron al húngaro una nueva oportunidad para desarrollar la idea de una galería que reflejara su teoría del *Gesamtwerk*.²⁷ Desempeñaba un papel importante en todo ello la Nueva Visión de Moholy-Nagy; lo confirma el recuerdo que Dorner conserva de la labor de diseño de la Raum der Gegenwart: «El plan era construir la segunda sala en colaboración con Moholy-Nagy. (...) En ella queríamos representar la Nueva Visión y los efectos de ésta sobre la producción técnica, como las películas y la cinematografía abstractas, etcétera».²⁸ (Figura 3) La resonancia de la *Gesamtwerk* vacía de arte de Moholy-Nagy y el punto de vista de Dorner quedan evidenciados en el título del libro publicado por éste en 1947, *The Way beyond «Art», El camino más allá del «arte»*. En la página 15 del mismo señala: «Hemos entrecomillado la palabra “arte” para dejar claro que nuestra idea de ‘arte’ no es sino un hecho temporal de la historia humana» y «la autonomía tradicional del individuo, antaño muy estimada, nos sorprende hoy día por obsoleta y peligrosa. No podemos aspirar a capturar las fuerzas creativas que se esconden tras el individuo en una biografía cerrada sobre sí misma. El valor del individuo (...) reside (...) en la participación de éste en el proceso general de la vida» (página 27). Como acertadamente remarcan Gebert y Hemken, tanto para Dorner como para Moholy-Nagy «... la Raum der Gegenwart fue una instalación pedagógica que tenía como fines, por un lado, ilustrar a los visitantes sobre los nuevos modelos y condiciones de percepción de

26. Véase, por ejemplo, Monika Flacke-Knoch: *Museums-konzeptionen in der Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover*, Marburgo, Jonas-Verlag, 1985, pp. 64-77 y Gebert y Hemken, *op. cit.*, p. 140 y siguientes.

27. Joachim Büchner: «Laszlo [sic] Moholy-Nagy – Alexander Dorner “Raum der Gegenwart”», en: Magdalena M. Moeller: *Die Abstrakten Hannover – Internationale Avantgarde 1927-1935*, Hanóver: Sprengel Museum, 1988, p. 89. Acerca de la Raum der Gegenwart, véase también Flacke-Knoch y Bettina Wilts: *Zeit, Raum und Licht. Vom Bauhaustheater zur Gegenwart*, Weimar, VDG, 2004, pp. 110-121.

28. Alexander Dorner: *The Way beyond «Art» – The Work of Herbert Bayer*, Nueva York, Wittenborn, Schultz, 1947, p. 18.

29. Veit Loers: «El *Espacio del Presente* de Moholy-Nagy y la utopía del Espacio-Luz Dinámico-Constructivo», en *László Moholy-Nagy*, Valencia, IVAM Centro Julio González, 1991, p. 225.

30. Véase: Hemken Gärtner y Schierz, eds.: *Kunst Licht Spiele*.

31. Sobre Naumann, véase Moholy-Nagy: *The New Vision: Fundamentals of Design, Painting, Sculpture, Architecture*, Nueva York, W. W. Norton & Co., 1938, p. 54.

32. Dorner añadió más tarde signos de interrogación en la copia que había guardado para sí, uno junto a «pintura» y otro junto a «escultura», dejando claro que en algún momento había pensado que ambas debían ser excluidas del programa, pues se trataba de «artes» en el sentido tradicional. Archivo del Sprengel Museum, Hanóver. Copia consultada en el Bauhaus-Archiv, Berlín. La correspondencia entre Dorner y Moholy-Nagy está reproducida en: Manfred Fath y Christoph Brockhaus, eds., *Malewitsch-Mondrian. Konstruktion als Konzept. Alexander Dorner Gewidmet*, Ludwigshafen am Rhein, Wilhelm-Hack-Museum, 1978, pp. 7-14.

33. László Moholy-Nagy: *Von Material zu Architektur*, Múnich, Albert Langen Verlag, 1929, p. 60.

la era industrial y, por otro, entrenar el sentido de la mirada» (página 146). La construcción de la Raum der Gegenwart quedó paralizada a finales de 1930 por razones económicas y fue definitivamente suspendida después de 1932 por obvias razones políticas. Se ha sugerido también, no obstante, que el proyecto decayó por diferencias surgidas entre Dorner y Moholy-Nagy al respecto del diseño de la galería.²⁹

Gran interés ha tenido la reciente resucitación de un diseño de Moholy-Nagy en la exposición *Kunst Licht Spiele: Lichtästhetik der klassischen Avantgarde*, instalada en el Kunsthalle, Erfurt, y también en la exposición *László Moholy-Nagy Retrospektive*, instalada en el Schirn Kunsthalle de Fráncfort.³⁰ Jakob Gebert y Kai-Uwe Hemken, investigadores e ideólogos del proyecto, han aplicado un inteligente punto de vista en el trabajo, con un resultado creíble que roza lo óptimo.

En una carta enviada por Dorner a Moholy-Nagy, con fecha 1 de agosto de 1930, aquél incluye un importante documento referido al tipo de material que debía utilizarse en la galería. En él se enumera el material visual (en su mayor parte documentos fotográficos): «Pintura, escultura, arquitectura, fotografías, pósters, tejidos, papel pintado, muebles, vajilla, otros utensilios y objetos útiles (Margerete Naumann),³¹ baile, movimientos deportivos, edificios tecnológicos, automóviles y aeroplanos». Al pie de la lista añade: «texto: paralelismos en las ciencias naturales». Se refería a que deseaba incluir un texto en la galería en el que se perfilaran los paralelismos existentes entre la cultura y lo que los científicos estaban revelando acerca de la «naturaleza». En su respuesta, Moholy-Nagy se avenía al plan, señalando no obstante que la lista de materiales visuales era «demasiado larga», quizá en comparación con el pequeño tamaño de la galería.³² En cualquier caso, el programa se ajustaba a la idea de *Gesamtwerk* que Moholy-Nagy venía desarrollando desde 1922, así que puede sobreentenderse que el húngaro se inspiró tanto en dicha idea como en las propias teorías de Dorner. No obstante, Gebert y Hemken decidieron omitir ese texto sobre las ciencias naturales en su versión del proyecto (página 145). Las razones que aducen (falta de los detalles necesarios para identificar el tipo de texto o sobre dónde emplazarlo en la exposición) no parecen suficientes, sin embargo. Por ejemplo, del texto que Dorner quiso colocar junto a la salida de la Raum der Gegenwart se conoce sólo el tema, pero no el contenido concreto (se supone que debía resumir su idea de una historia del arte evolutiva y la adaptación de ésta al programa de la exposición). En cualquier caso, Gebert y Hemken supieron escoger con tino un texto extraído de *The Way beyond «Art»*, la obra de Dorner aparecida en 1947. Si pudieron tomarse (buenas) decisiones como ésta, entonces debería haber sido posible hacer lo mismo con el asunto del texto sobre las analogías entre ciencia y cultura, dada la relevante posición que las ciencias naturales ocupaban en la *Gesamtwerk* de Moholy-Nagy. Un candidato evidente podría haber sido el fragmento relativo a la generación de formas técnicas a partir de procesos naturales que aparece en el libro de Raoul Francé, *Die Pflanze als Erfinder (Las plantas como inventores)*, Stuttgart, Kosmos, 1920) y que Moholy-Nagy citaba en *Von Material zu Architektur*.³³

A finales de su carrera, ya en Estados Unidos, la idea de *Gesamtwerk* de Moholy-Nagy había tomado la forma de «una asamblea cultural internacional» que trabajaría en pos de la «síntesis»

de una larga lista de empeños científicos, culturales y de otros tipos. Trabajando «juntos durante periodos de tiempo largos o cortos, manteniendo un contacto diario, en sus estudios y laboratorios», los miembros de tal institución «podrían representar el epicentro de las más altas aspiraciones. Como núcleo de un gobierno mundial, podrían preparar nuevas formas colectivas de vida social y cultural para la generación venidera».³⁴ La idea había evolucionado, pero el impulso era esencialmente el mismo: la *Gesamtwerk* enciclopédica y totalizadora que integra todos los aspectos del esfuerzo humano.

Moholy-Nagy afirmaba haber eliminado el «arte» de la «obra de arte total», convirtiéndola en «obra total» o *Gesamtwerk*. Aún así, a menudo pensamos en Moholy-Nagy y vemos en él al paradigmático ejecutante multidisciplinar del modernismo, un artista que al combinar estrategias en sus proyectos puede ser considerado un exponente ejemplar de la «obra de arte total». Manfredo Tafuri afirmó que la escenografía de Moholy-Nagy «ya no tiene nada en común con la *Gesamtkunstwerk* de Wagner».³⁵ Wilson Smith discute acertadamente dicha aseveración caracterizando la diferencia entre las concepciones estéticas de ambos no tanto cualitativa como cuantitativamente (pues los medios tenían ya una considerable importancia *per se* en Wagner), pero este argumento omite el contenido pedagógico de la receta, que es el aspecto utópico y reformista, y por tanto *político*, del proyecto de Moholy-Nagy; aspecto sobre el que, justamente, hace hincapié Tafuri. Existen asimismo tensiones entre el totalizador determinismo biológico de Moholy-Nagy y su retórica del «humanismo», entre sus tendencias biocentristas y su insistencia en la posición central de la Humanidad, más que de la Naturaleza. En mi opinión, estas tensiones no admiten resolución y son, más bien, indicativas de la extraordinaria complejidad de los logros de Moholy-Nagy.

34. Moholy-Nagy: *Vision in Motion*, Chicago, Paul Theobald and Co., 1947, pp. 360-361.

35. Tafuri es citado en Wilson Smith: *The Total Work of Art*, pp. 61-62. Este argumento merece cierto reconocimiento, pero Wilson Smith critica también la insistencia de Moholy-Nagy en el organizativismo de su marca de arte teatral, considerando éste una compensación por lo que, en efecto, era una mecanización de dicho arte. Parece no ser consciente del compromiso que Moholy-Nagy mantenía con el biocentrismo alemán de la época de la república de Weimar, compromiso que ayuda en gran medida a resolver la aparente contradicción que se desprende de los escritos de Moholy-Nagy. Véase Oliver Botar: «The Roots of László Moholy-Nagy Biocentric Constructivism», en Eduardo Kac: *Signs of Life: Bio Art and Beyond*, Cambridge, Mass., Estados Unidos, The MIT Press, 2007, pp. 315-344.

Reconocimientos

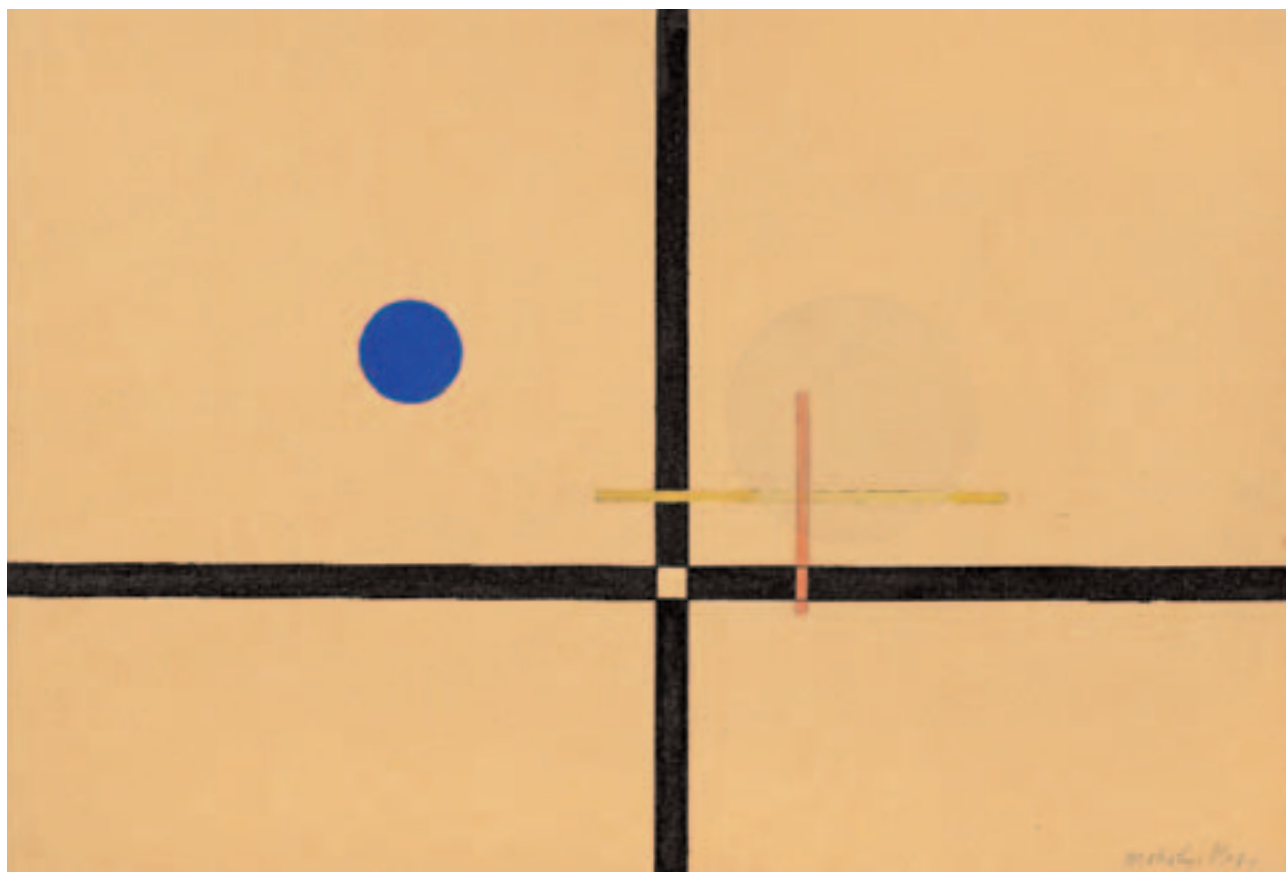
Gracias a Sabine Hartmann, Klaus Weber y Else Eckert, todos ellos del Bauhaus-Archiv de Berlín, por la generosa ayuda que me brindaron durante la investigación realizada para este artículo.



Muere, 1920
Colección privada

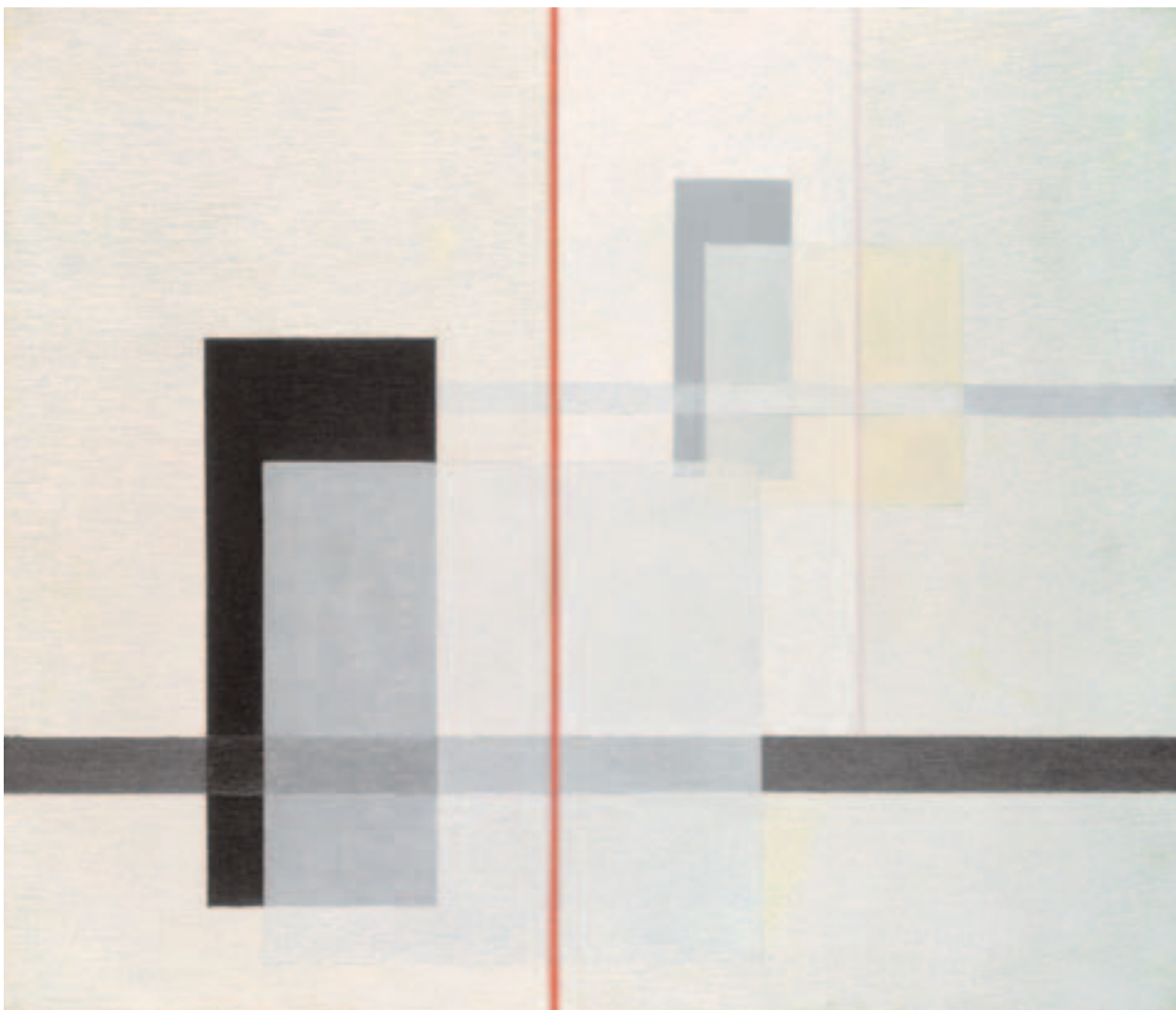


A, ca. 1920
Colección privada



Composición, 1922

Colección particular



KVII, 1922
Tate, Londres

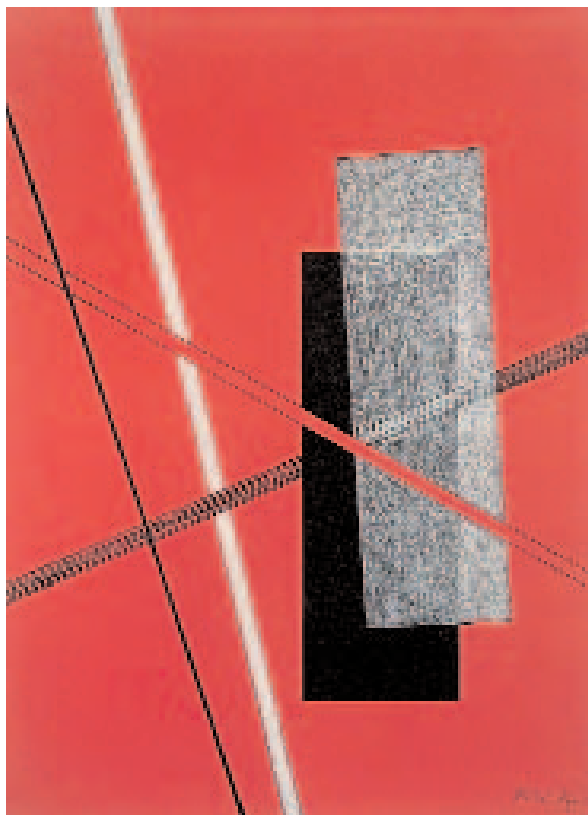
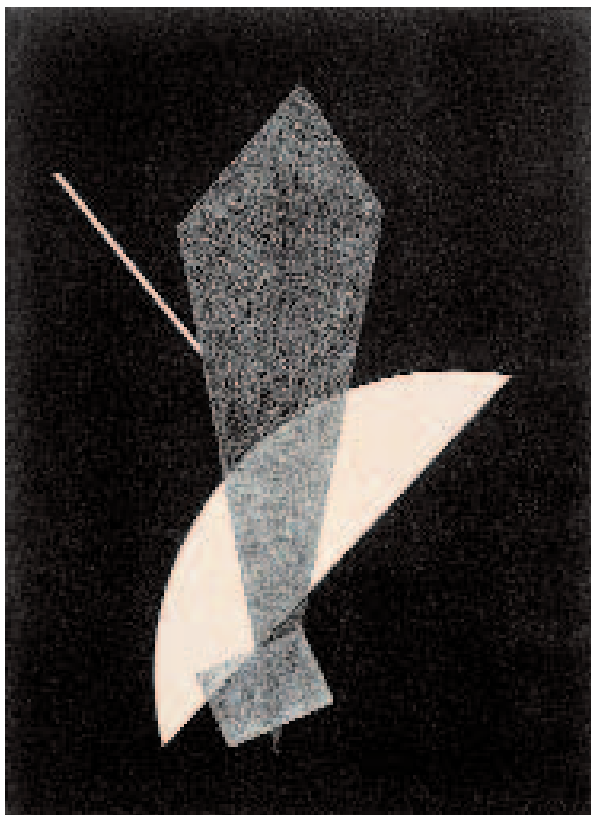


Composición A XXI, 1925

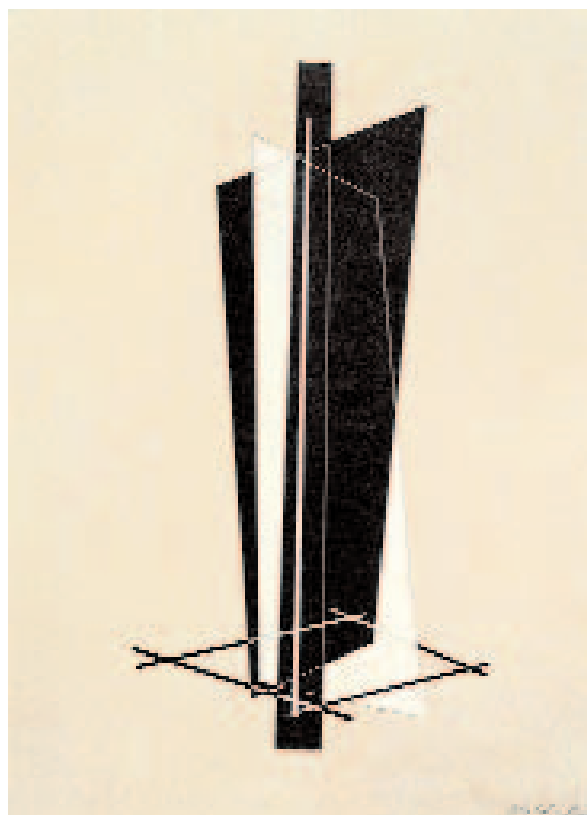
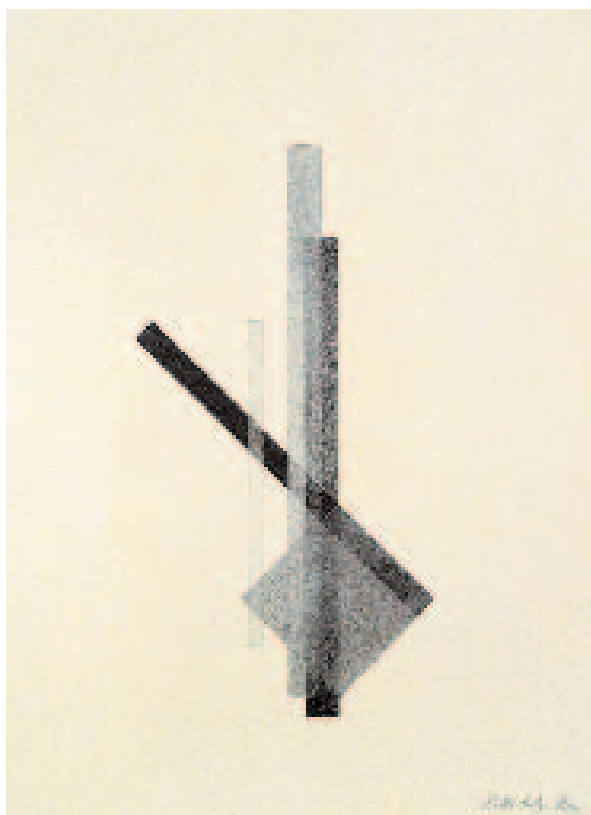
LWL-Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster



Composición A XI, ca. 1923
Gemeentemuseum Den Haag, La Haya



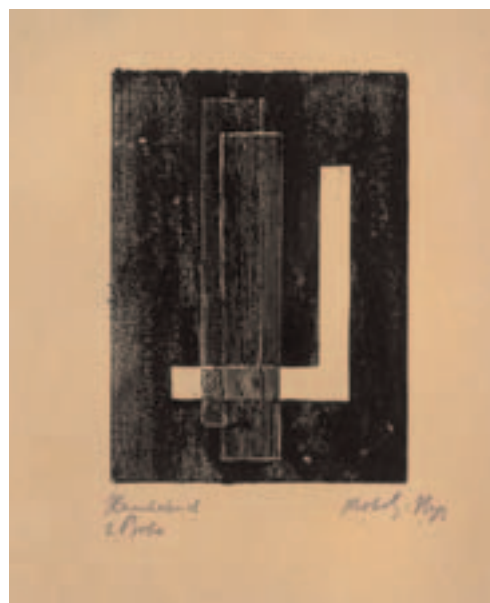
Construcción, 1922-23
 Museu Coleção Berardo, Lisboa





Sin título, 1923

Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín



Composición geométrica, ca. 1922

Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín



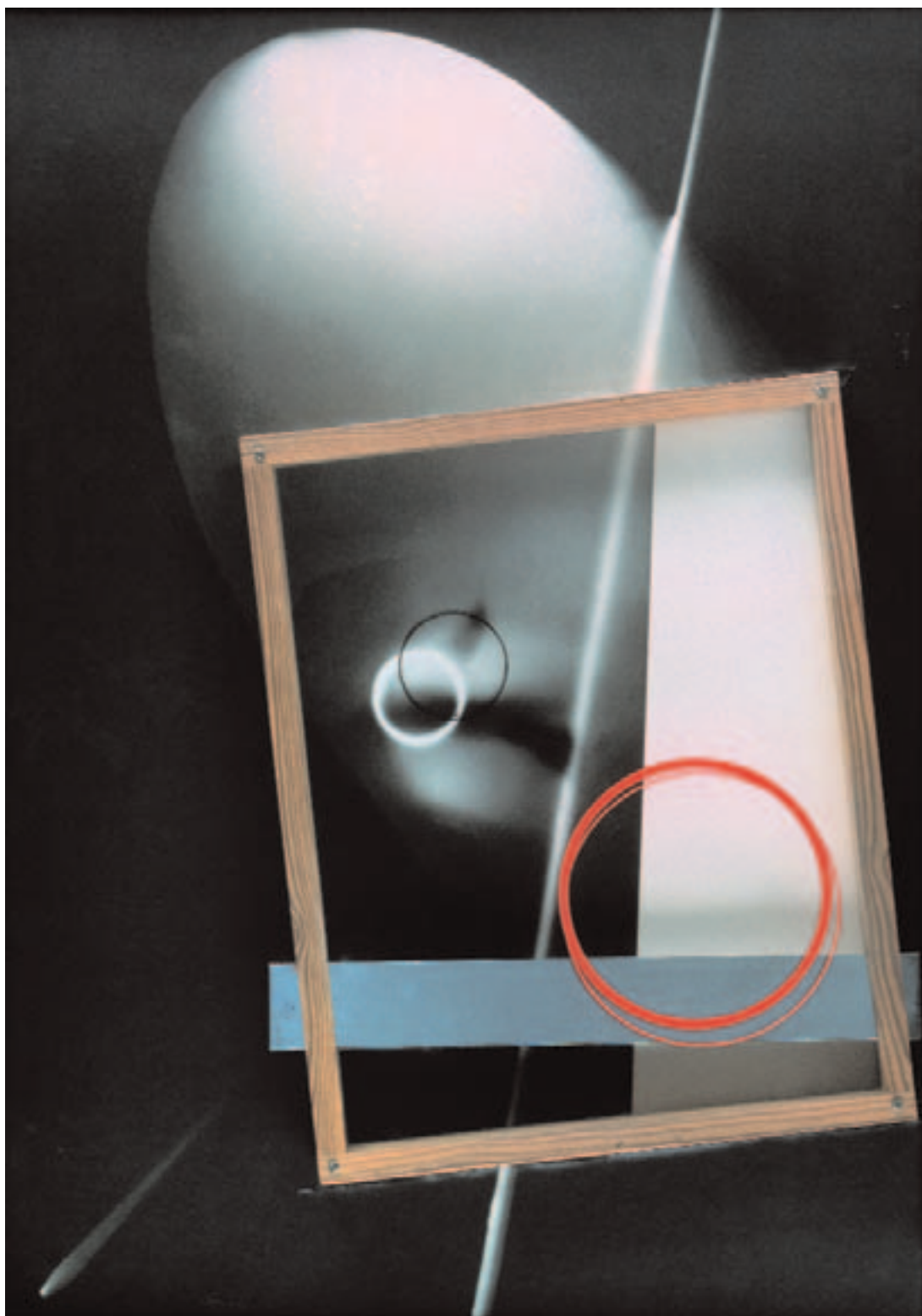
G8, 1926
Colección privada



Sin título, ca. 1920-21
Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín



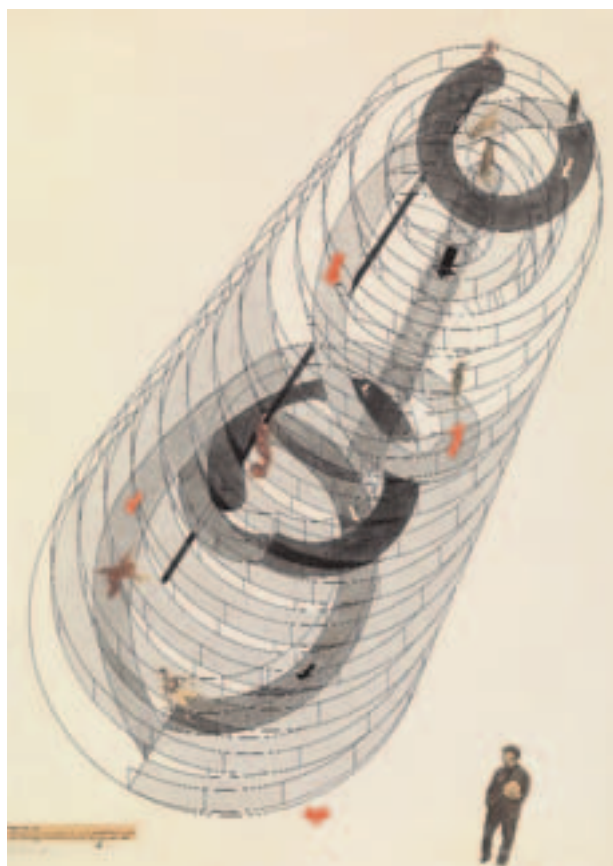
Sin título, ca. 1921-22
Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín



Composición. Ensamblaje-fotograma, 1926
Gemeentemuseum Den Haag, La Haya



Utensilio luminoso para escenario eléctrico, 1922-29
Ernst und Kurt Schwitters Stiftung/Sprengel Museum, Hanóver



Sistema cinético constructivo, 1922
Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Colonia



Utensilio luminoso para escenario eléctrico, 1929-30

Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Colonia



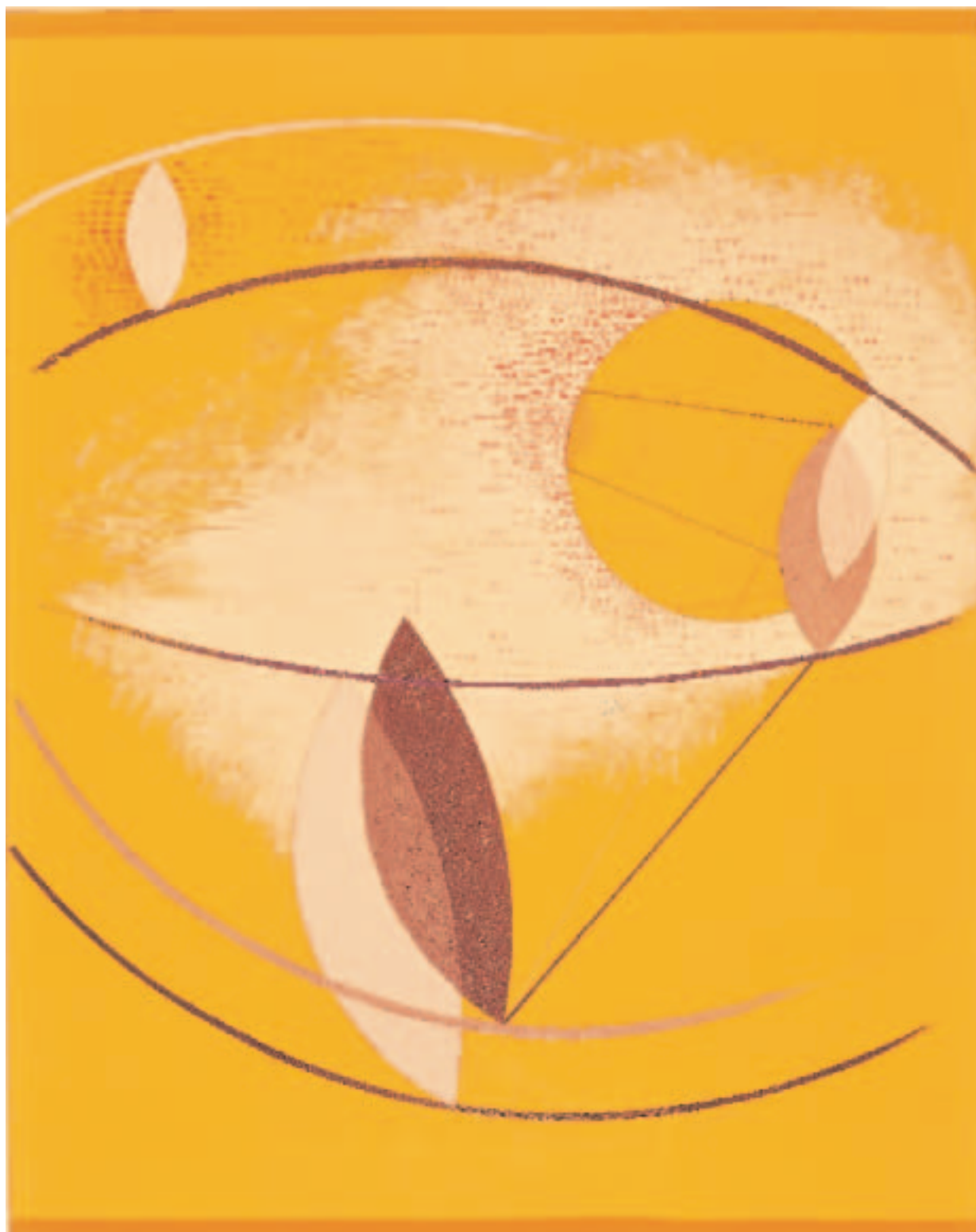
Composición AM4, 1926

Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt



Am 7 (26), 1926

Ernst und Kurt Schwitters Stiftung/Sprengel Museum, Hanóver

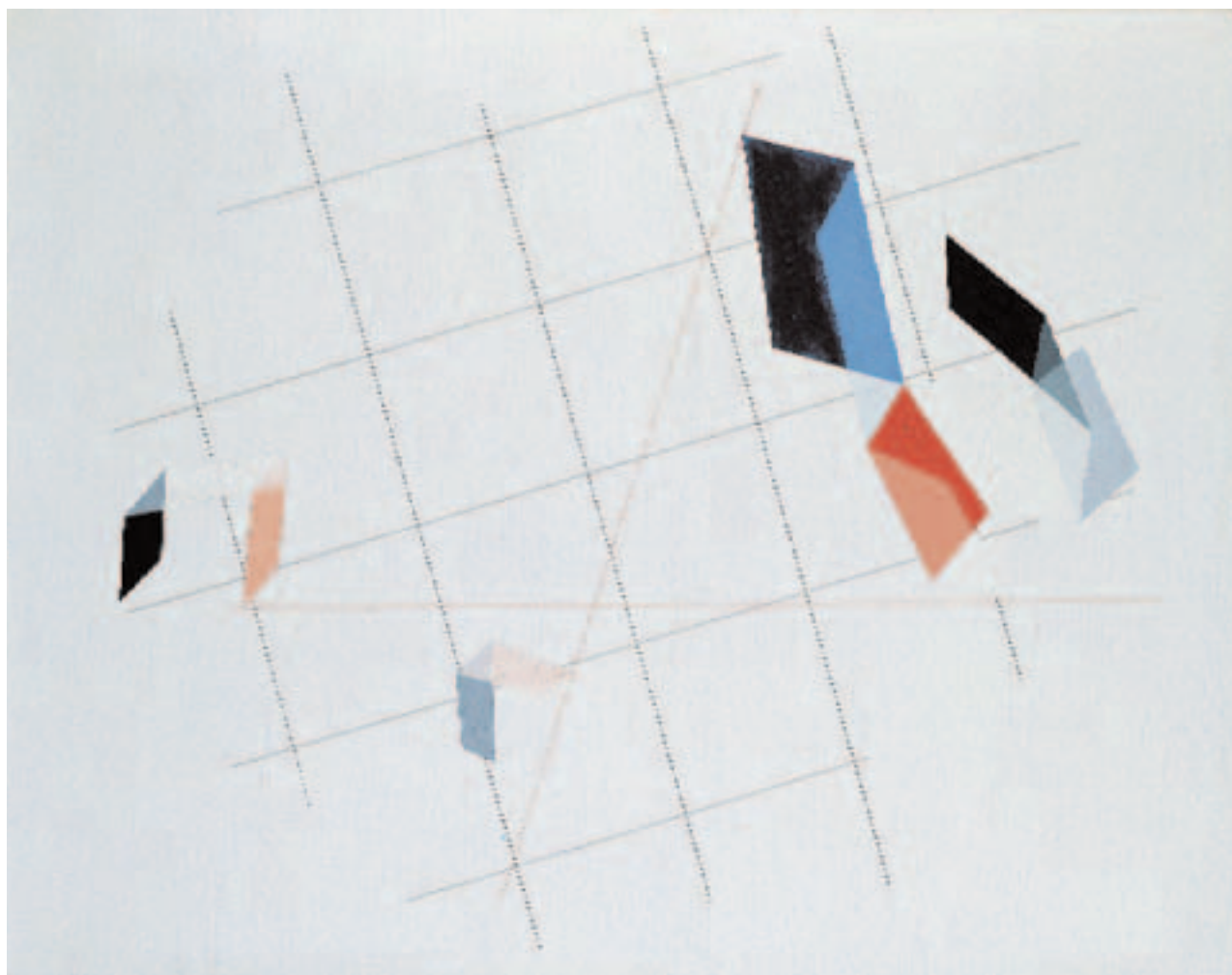


GAL AB I, 1930
Colección privada



SRho 1, 1936

Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York



LIV, 1936

Öffentliche Kunstsammlung, Basilea



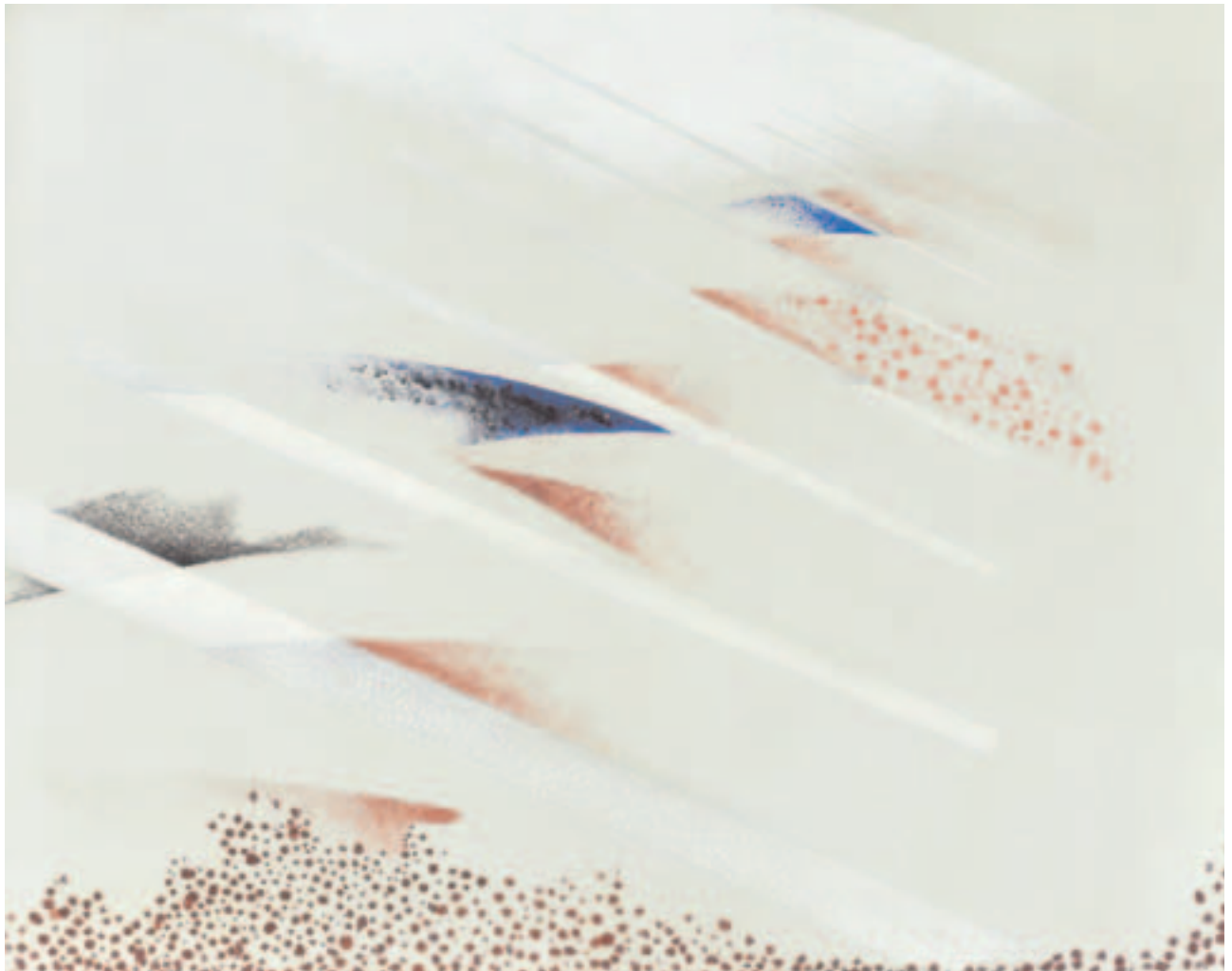
Construcción AL6, 1933-34

IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, Valencia



Composición CH B3, 1941

Colección privada

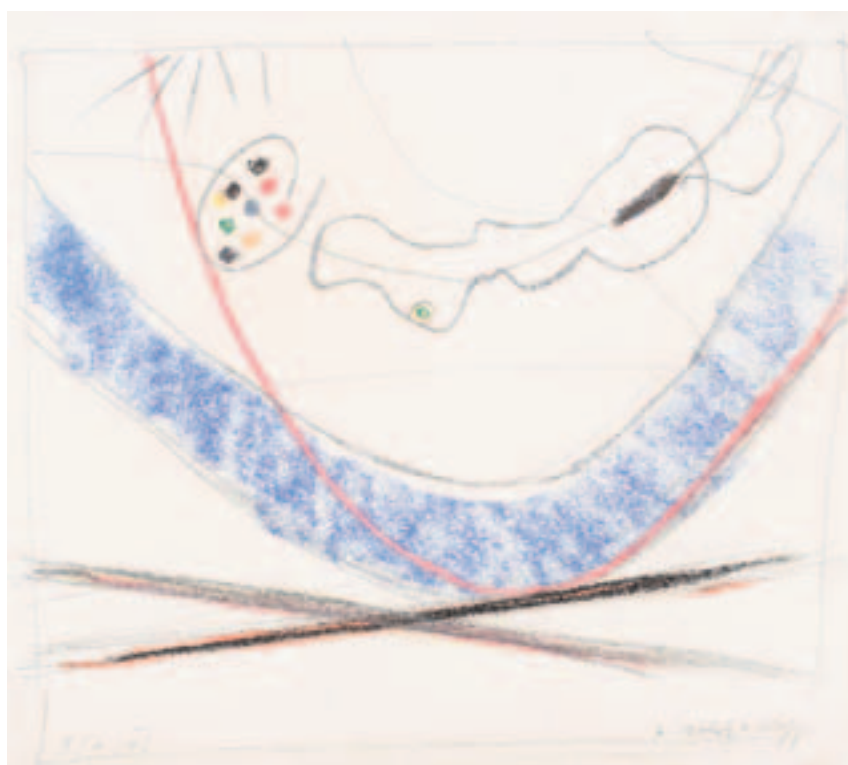


CH 8A, 1939

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan



PACMAC, 1943
Colección privada



Boceto de PACMAC, 1943
Colección privada



CH XIV, 1939
Museu Coleção Berardo, Lisboa



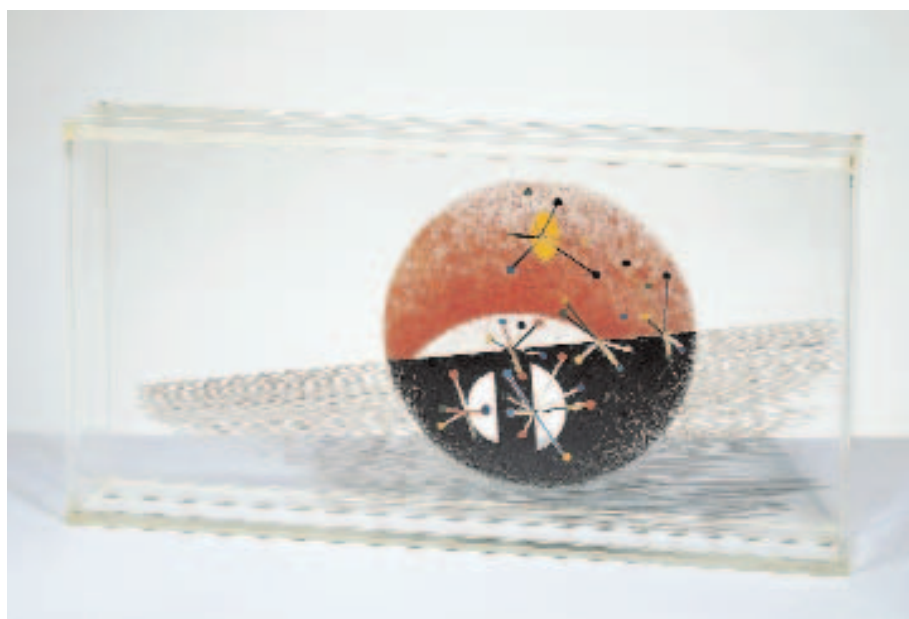
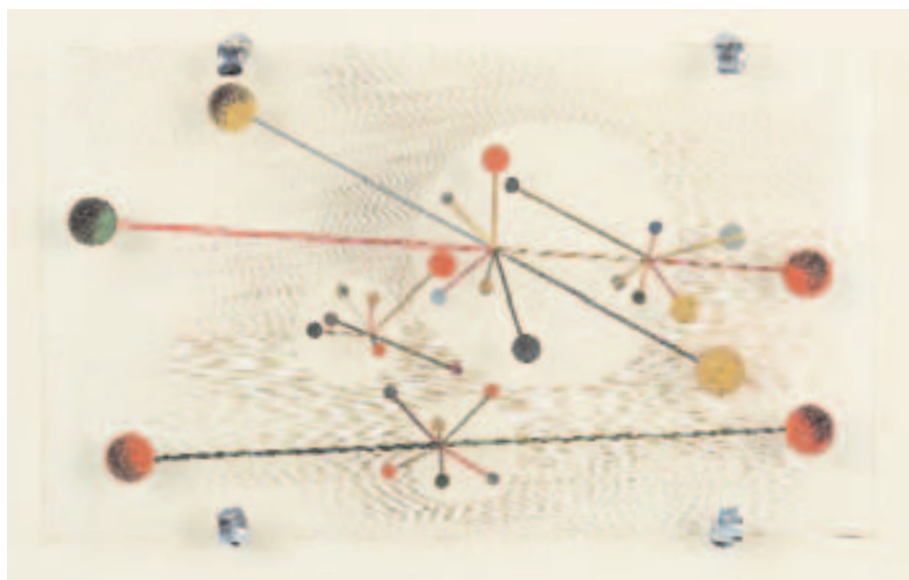
Formas de serpiente, 1946

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan



Movimiento Nr. 2, 1946

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan



Barras giratorias, 1946

Colección privada

Sin título, 1946

Whitney Museum of American Art, Nueva York



Nuclear II, 1946

Milwaukee Art Museum, Milwaukee

JUEGO LUMINOSO Y REPORTAJE SOCIAL

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY Y EL CINE DE VANGUARDIA ALEMÁN

JEANPAUL GOERGEN

1. Ilja Ehrenburg: «Zwei Jahre lebte ich hier in Angst und Hoffnung» («Aquí pasé dos años de mi vida entre el miedo y la esperanza»), en: Klaus Kändler, Helga Karolewski, Ilse Siebert (ed.), *Berliner Begegnungen. Ausländische Künstler in Berlin 1918 bis 1933* (Encuentros de artistas extranjeros en Berlín: de 1918 a 1933), Berlín (RDA), Dietz, 1987, pp. 43-50.
2. Ferenc Csaplár: «Lajos Kassák en Berlín», en: *op. cit.*, pp. 234-238.
3. Éva Körner: epílogo a la edición facsímil de Ludwig Kassák, László Moholy-Nagy: *Buch neuer Künstler* (Libro de nuevos artistas), Budapest, Corvina Verlag/Magyar Helicón, 1977, sin paginar.
4. El triplano italiano Flugboot Caproni Ca.60 de 1921 y el biplano francés de doble motor Farman F.60 «Goliath».
5. Ludwig Hilberseimer: «Bewegungskunst» («El arte del movimiento»), en: *Sozialistische Monatshefte*, Berlín, 23-5-1921, pp. 467-8.
6. Sobre la actual reformulación de esos textos por Lucia Moholy, véase Lucia Moholy: *Marginalien zu Moholy-Nagy. Dokumentarische Ungereimtheiten* (Aspectos marginales de Moholy-Nagy. Inconsistencias documentales), Krefeld, Scherpe Verlag, 1972, p. 11.

A principios de 1920, László Moholy-Nagy llega a Berlín. En el Romanisches Café, situado frente a la iglesia conmemorativa del káiser Guillermo, se une a la vanguardia artística,¹ y su estudio pronto se convertirá en uno de los puntos de encuentro favoritos de los artistas modernos.² Ávido de conocimiento, pronto aceptará no sólo las nuevas corrientes artísticas como el Dadaísmo o el Constructivismo, sino también las más recientes conquistas de la técnica y los retos que estas conquistas suponían para el arte y los artistas. Cuando, dos años más tarde, publica conjuntamente con Ludwig Kassák el *Libro de nuevos artistas* (*Buch neuer Künstler*), ya ha esbozado los principios fundamentales de su teoría de los medios.

El *Libro de nuevos artistas*, concebido como libro ilustrado, se publica en Viena en septiembre de 1922 en dos versiones, una en húngaro y otra en alemán. Se cree que fue Moholy-Nagy quien recopiló todas las ilustraciones y las ordenó para el libro.³ La primera de ellas muestra un transmisor de alta tensión a larga distancia; la segunda, un proyector de imágenes de AEG con el siguiente pie de foto: «Aparato cinematográfico»; la tercera, una fotografía aérea de Nueva York. La nueva época se basa en la electricidad: los cables de alta tensión son las venas de la modernidad; los postes, sus signos de exclamación. La expansión del cine se debió fundamentalmente a los avances de la electricidad; las proyecciones realizadas por cinematógrafos portátiles con motores de petróleo, gasolina o alcohol no posibilitaban la creación de salas de cine a gran escala. Los proyectores cinematográficos propagan luz modulada que, en la pantalla, se visualiza como imágenes en movimiento; el cine permite mostrar imágenes y perspectivas desconocidas hasta el momento, como fotografías aéreas. En definitiva, el futuro pertenecerá a las nuevas formas creativas que reaccionen a los últimos avances técnicos. Así, el *Libro de nuevos artistas* termina con trabajos constructivistas, fotografías de dos fantásticos e impresionantes tipos de avión⁴ y motivos de imágenes abstractas de los ejemplares de Viking Eggeling y Hans Richter, que servirían de base a sus películas también abstractas, carentes de hilo narrativo.⁵

En julio de 1922, Moholy-Nagy publica su artículo «Produktion-Reproduktion» («Producción-Reproducción») en *De Stijl*. En él, formula su teoría de los medios valiéndose del gramófono, de la fotografía y de la película.⁶ La meta y función del arte es la formación y posterior desarrollo de los órganos sensitivos humanos, metas que se alcanzarán creando «relaciones nuevas y más abarcadoras», así como «relaciones desconocidas hasta el momento» entre los

órganos sensitivos humanos y los nuevos medios. Pero este objetivo no se consigue mediante la reproducción, esto es, la repetición de relaciones que ya existían, sino únicamente mediante su nueva-producción, es decir, mediante su nueva concepción productiva. Pero, ¿cómo se consigue que los aparatos que hasta ahora sólo se utilizaban con el fin de reproducir sean además capaces de funcionar con fines productivos? «Esta respuesta requiere de un examen profundo, que se realizará a partir de la siguiente pregunta: ¿para qué sirve este aparato (o medio)? ¿Cuál es la esencia de su función? ¿Somos capaces –y tiene algún sentido hacerlo– de ampliar las posibilidades del aparato, de manera que también sea útil para la producción?»

Con el ejemplo del gramófono, Moholy-Nagy sugiere que, renunciando a cualquier aparato de grabación, se rayen muescas de sonido con una aguja fina en un disco virgen para crear así «nuevos tonos y tonalidades aún inexistentes».⁷ No obstante, este primer experimento fracasó.⁸ Pero su convencimiento le lleva, en 1933, a rodar la película sonora *A.B.C. in Sound* (*A.B.C. en el sonido*), un film experimental hoy desaparecido que contaba con «sonido dibujado», esto es, se realizaron dibujos en la banda de sonido de la película y se grabaron para convertirlos en sonoros.⁹

En cuanto a la fotografía, el ejemplo que utiliza es fijar directamente en el soporte fotográfico figuras lumínicas creadas por el artista. Así es como realiza sus fotogramas, y de este procedimiento surge la idea, que desarrollará posteriormente, de aplicar la misma técnica usada con los fotogramas a la creación de películas. En la primera edición de finales de 1925 de su libro *Malerei, Fotografie, Film* (*Pintura, fotografía, cine*), determina como siguiente paso –como superación de las películas abstractas de Walter Ruttmann y Viking Eggeling– «crear imágenes continuadas que se conviertan en película valiéndose de una manivela» a partir de los fotogramas.¹⁰ Y pone en práctica su idea: el 1 de enero de 1927, el periódico especializado en cine *Film-Kurier* publica su «fotograma *Nariz convertida en poema* extraído de la película *Zwei*» (*Dos*) y lo presenta como una «nueva forma de imagen fílmica».¹¹ Un fotograma datado en 1926 tiene en el reverso la inscripción «condensación de escenas del boceto para la película *Caer-subir*».¹² En 1929, Moholy sigue viendo en el fotograma la «clave para dar forma a la luz en la película».¹³

Finalmente, como ejemplo de apoyo a su teoría, Moholy-Nagy propone como nuevo punto de vista centrarse en las «relaciones de movimiento de las proyecciones luminosas». Así como la segunda imagen del *Libro de nuevos artistas* era un proyector, y no una cámara de cine, aquí vuelve a incidir no tanto en la toma como en la proyección, a pesar de que ambos conceptos no puedan disociarse: «El objetivo principal es la creación de *movimiento en sí mismo*», que sólo puede conseguirse creando «*formas propias* como portadores del movimiento». Moholy-Nagy calificó los anuncios animados que se filmaron en la época de «intentos infantiles». En cambio, los juegos de colores creados con el Clavilux de Thomas Wilfred y las películas abstractas de Walter Ruttmann le parecieron «mucho más avanzados», en especial le impresionó que ambos trabajasen con color. Pero en ese momento sólo puede conocer el Clavilux gracias a lo que haya leído sobre él, pues Wilfred da su primer concierto de Clavilux el 10 de enero de

7. Véase László Moholy-Nagy: «Neue Gestaltung in der Musik. Möglichkeiten des Grammophons» («Nueva creatividad en la música. Las posibilidades del gramófono»), en: *Der Sturm*, Berlín, nº. 7, julio de 1923, pp. 102-106. Reimpresión de Krisztina Passuth: *Moholy-Nagy*, Dresde, Verlag der Kunst, 1982, pp. 308-309, a partir de ahora, se citará como «Passuth 1982».

8. Moholy-Nagy «llevó a cabo diferentes intentos en su laboratorio con ayuda del Sr. Jatho, director de la fábrica de tocadiscos de la Vox-Schallplattenfabrik, en los que también participó el músico Georges Antheil. Estos experimentos se interrumpieron cuando Moholy-Nagy fue llamado para ser profesor de la Bauhaus en Dessau. Allí volvió a diseñar un disco y realizó el mismo experimento en el Instituto de Arte de Lößbecke, en Erfurt. El disco que se creó en esta ocasión no reproducía ningún tono, sino una especie de sonido no articulado». Hans Böhm: «Synthetische Tonaufzeichnung» («Grabaciones de sonido sintéticas»), en: *Filmtechnik*, 4-3-1933, pp. 58-61. Véase Leopold Kutzleb: «Mitteilungen der Deutschen Kinotechnischen Gesellschaft e.V. 110. ordentliche Sitzung am Mittwoch, dem 23. November 1932» («Comunicados de la empresa Sociedad Alemana de la Técnica del Cine, Sociedad Registrada. 110ª reunión ordinaria, miércoles, 23 de noviembre de 1932»), en: *Die Kinotechnik*, 5-12-1932, pp. 415-418.

9. Rudolf Pfenniger fue el primero en presentar en octubre de 1932 en Alemania cuatro cortos con «escritura sonora»: *Pitsch und Patsch* (*Pitsch y Patsch*), *Serenade* (*Serenata*), *Barcarolle* (*Barcarola*) y *Kleine Rebellion* (*Un pequeña rebelión*). En la misma época aparece también el corto documental *Tönende Handschrift. Das Wunder des gezeichneten Tones* (*Escritura sonora. El milagro del tono dibujado*), en el que se explica el procedimiento. Los cinco cortos, producidos por la Münchner Lichtspielkunst AG, se encuentran en los archivos de la Filмотeca Nacional Alemana, Berlín.

10. László Moholy-Nagy: *Malerei, Fotografie, Film* (*Pintura, fotografía, cine*), Munich, Albert Langen (Bauhausbücher; 8), 1927 (reimpresión en Mainz y Berlín, Florian Kupferberg 1967), p. 19.

11. «Neue Formen des Filmbildes» («Nuevas formas de la imagen fílmica»), 1926, en: *Film-Kurier*, Berlín, nº. 1, 1-1-1927. Se trata de un «retrato doble» creado conjuntamente con Lucia Moholy. Rolf Sachsse: *Lucia Moholy. Bauhaus Fotografien*

(Lucia Moholy. *Fotógrafa de la Bauhaus*), Berlín, Archivo de la Bauhaus, 1995, p. 118, imagen 1, aparece datada en 1923.

12. László Moholy-Nagy. *Compositions lumineuses 1922-1943* (*Composiciones luminosas 1922-1943*), París, Centre Georges Pompidou, 1995, imagen 54, p. 61, p. 143. Véase también la disposición prevista de tres fotogramas descrita como «Synopsis of an abstract film» («Sinopsis de una película abstracta») en László Moholy-Nagy: *Vision in Motion* (*Visión en movimiento*), Chicago, Theobald, 1947, p. 289.

13. László Moholy-Nagy: «Das problem des neuen films: los von der malerei!» («El problema del film actual: ¡librémonos de la pintura!»), en: *Der Bildwart*, Berlín, abril de 1930, pp. 150-153. Véase también Werner Goldschmidt: «Das Photogramm – Die Lichtmalerei» («El fotograma – La pintura de la luz»), en: *Der Kinematograph*, Berlín, n.º 137, 16-6-1929, en el que parafrasea las ideas de Moholy-Nagy.

14. Jeanpaul Goergen: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation* (*Walter Ruttmann. Una documentación*). Berlín, Freunde der Deutschen Kinemathek, 1989, pp. 97-103. Las películas «Opus» de Ruttmann se encuentran disponibles en DVD: *Walther Ruttmann: Berlin, die Sinfonie der Großstadt & Melodie der Welt* (*Berlín, la sinfonía de la gran ciudad & melodía del mundo*), Edition Filmmuseum 39, Múnich, film & kunst GmbH 2008.

15. Es posible que hubiese visto estas primeras pruebas a finales de 1921. Véase Adolf Behne: «Film als Kunstwerk» («La película como obra de arte»), en: *Sozialistische Monatshefte*, Berlín, n.º 20, 15-12-1921, pp. 1116-8, que habla de una «obra de 4 a 5 minutos de duración». Los primeros trabajos de Eggeling y Richter no se han conservado. A finales de 1921 termina su colaboración artística.

16. László Moholy-Nagy: «Produktion-Reproduktion» («Producción-Reproducción»), en: *De Stijl*, Leiden, n.º 7, julio 1922, pp. 97-100 [*«Passuth 1982»*, pp. 305-6].

17. László Moholy-Nagy: «Lichtrequisit einer elektrischen Bühne» («Utensilio luminoso para escenario eléctrico»), en: *Die Form*, Berlín, n.º 11/12 1930, pp. 297-8 [*«Passuth 1982»*, p. 328].

18. László Moholy-Nagy, Alfred Kemény: «Dynamisch-konstruktives Kraftsystem» («Sistema de fuerzas dinámico-constructivo»), en: *Der Sturm*, Berlín, n.º 12, diciembre de 1922, p. 186 [*«Passuth 1982»*, pp. 306-7].

1922 en Nueva York. En cambio, sí es posible que hubiese visto las películas de Walter Ruttmann: el primer estreno de *Lichtspiel Opus 1* (*Juego de luces, Opus 1*), la primera película abstracta en color que se rodó, tiene lugar el 27 de abril de 1921 en Berlín, y es posible que a principios de 1922 se estrenase también *Lichtspiel Opus 2* (*Juego de luces, Opus 2*).¹⁴ Moholy-Nagy critica que, aunque ambos artistas entienden el movimiento como algo abstracto, las «acciones dramáticas» se perciben como «abstracciones o estilizaciones de actos sexuales o de la naturaleza». Él considera que «los trabajos más completos hasta la fecha» son los realizados por Viking Eggeling y Hans Richter, puesto que, en lugar de acciones dramáticas, lo que presentaban era «juegos de formas inventados por ellos mismos». Pero en sus películas, Moholy-Nagy echa en falta la creación del movimiento, pues «el desarrollo de la forma está tan acentuado que absorbe toda la fuerza del movimiento». Toda esta información tiene que haberla obtenido de la visión de la primera película de Eggeling y Richter, que éstos aún rodaron juntos: un experimento que nunca se proyectaría en público.¹⁵ El siguiente paso, según Moholy-Nagy, ha de ser «la creación de movimiento en un espacio sin necesidad de apoyarse en la evolución que experimente una forma concreta». ¹⁶ Posteriormente, en 1930, construye su «utensilio luminoso para escenario eléctrico» que, según menciona explícitamente, también puede funcionar de proyector: «Cuando se utiliza en un espacio oscuro, se puede quitar la tapa de atrás y las proyecciones de colores y sombras que emite el aparato por su parte posterior, se reflejan en una pantalla, que puede tener el tamaño que se quiera». ¹⁷ En este punto, el siguiente paso lógico concluyó en la creación de su película *Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau* (*Juego luminoso – Negro-blanco-gris*) de 1932, su único intento de crear una película como «proyección de movimiento en el espacio». ¹⁸

Más o menos en la misma época en la que publicó su artículo «Producción-Reproducción», redactó también un guión manuscrito titulado *Dynamik der Grosstadt* (*Dinámica de la gran ciudad*), datado en 1921-22. Su intención es filmarlo con la colaboración de su amigo Carl Koch «que me ha sugerido muchas ideas para este trabajo». ¹⁹ El historiador de arte Carl Koch ²⁰ fue uno de los miembros fundadores, en 1919, del Instituto de Innovaciones Culturales de Berlín. ²¹ El Instituto, creado bajo la dirección de Hans Cürdis, se muestra en un principio abierto a las películas experimentales de vanguardia; en este marco Lotte Reiniger crea su primera película de siluetas, que define como «una obra de arte específica, de un tipo distinto al que pertenecen el teatro y las artes gráficas». ²² Pero el Instituto no dispone de medios suficientes para financiar más películas experimentales.

En su *Dinámica de la gran ciudad*, Moholy-Nagy no se ocupa de los proyectores, sino de las «posibilidades de la cámara de cine»: ²³ incluye escenas para las que usa la mesa de grabación, planos en detalle y planos a vista de pájaro, planos en contrapicado, difumina escenas, incorpora planos cortos, doble iluminación, película negra, perspectivas borrosas, introduce parte de la cinta que previamente ha rebobinado, hace círculos con la cámara, en otras ocasiones la deja caer, incluye juegos con espejos, tomas a cámara lenta, y por fin, la película sonora. ²⁴ Todos estos pensamientos y proyectos superan con creces la estética del cine imperante a principios de los años veinte ²⁵, e implica un profundo conocimiento de la técnica de grabación y

de las posibilidades que brinda la cámara de cine. Posteriormente, en relación con sus fotografías, Moholy-Nagy diría que a principios de los años veinte aún no tenía conocimientos de la técnica fotográfica y afirmó que todavía no se había dedicado a hacer fotografías²⁶, de lo que se deduce que todas esas instrucciones específicas, tan minuciosamente detalladas, sobre las posiciones de la cámara y las tomas se deban a sugerencias de su amigo Carl Koch. Moholy-Nagy aclaró que la película *Dinámica de la gran ciudad* no pretendía «ni enseñar, ni moralizar, ni contar, únicamente pretende tener una función visual», e incluyó reflexiones que pretendían reformar la teoría del cine, según las cuales, la película debía entenderse como una forma artística autónoma más allá del cine narrativo y del documental, que tenía como misión (el cine documental) transmitir una visión popular de la ciencia. El concepto de que la función de la película es meramente visual tiene sus raíces en el Expresionismo. El actor Paul Wegener, en una conferencia pronunciada en Semana Santa de 1916, desarrolló muchas de las ideas que se han expuesto y definió el «cine del futuro» como «cinética» y «lirica óptica».²⁷ También el dramaturgo y crítico teatral Bernhard Diebold publicó ideas similares sobre las películas pintadas por artistas, afirmando que las posibilidades creativas de estas películas deberían de ser completamente libres.²⁸

En cambio, el planteamiento constructivista de Moholy podría definirse como concreto-documental, las ideas abstractas de los visionarios expresionistas le son totalmente ajenas. Aunque *Dinámica de la gran ciudad* comienza con una secuencia de dibujos animados, Moholy-Nagy prevé usar predominantemente tomas reales para reflejar de manera óptica la dinámica de la ciudad: una grúa en la construcción de un edificio, coches, un tigre, vías de tranvía, filas de casas, estaciones, etc. Este hecho parece contradecir su propia pretensión de considerar la película como «pura creación de movimiento». La contradicción señalada se encuentra también en materiales fílmicos posteriores y en algunos de los textos de Moholy-Nagy. Incluso es esta contradicción la que marca la diferencia entre aquello que se puede llevar a la práctica y lo que se creía que serían las perspectivas del cine y la «arquitectura lumínica» del futuro: «Puesto que cada uno de nosotros dispone de un tiempo de actuación limitado, con frecuencia debemos de seguir el camino evolucionista, escalonado, para así, al menos, poder llegar una parte de nuestro conocimiento».²⁹

A finales de 1928, Moholy-Nagy se instala en Berlín «para por fin poder trabajar realmente en el cine». En una entrevista mantenida con el periódico *Film-Kurier* habla de esta contradicción y la enfoca a partir de dos principios fundamentales: «En primer lugar: la fotografía y el cine son, ambas, creaciones lumínicas, sujetas a una percepción del mundo que únicamente existe en nuestro interior (esta concepción de la luz es la base del juego de luz puro, absoluto). En segundo lugar: la fotografía y el cine son versiones documentales de la realidad exterior que podemos aprehender con nuestros ojos». Estos dos principios encontrarán más tarde expresión en sus proyectos fílmicos. Así, tiene previsto hacer películas documentales con «acciones fáciles, sin política, pero que sean actuales y no censurables» y también películas entendidas en su totalidad como «una propia acción óptica, movimiento óptico y estructuración de los tempos; en lugar de “acción”, únicamente seguirán el hilo propio, la dinámica de lo óptico».³⁰ «El catedrático Moholy-Nagy rodará su primera película.» El periódico *Film-Kurier* informa el

19. *Malerei, Fotografie, Film*, op. cit., p. 120. En las «Notas previas al estreno» publicadas en *Film-Kurier* (nº. 109, 9-5-1925); el guión está datado en 1921.

20. Carl Koch (1892-1963), casado con Lotte Reiniger, no ha sido muy estudiado hasta el momento por la historia del cine. Alfred Happ: *Lotte Reiniger 1899-1981. Schöpferin einer neuen Silhouettenkunst (Lotte Reiniger 1899-1981. Creadora de un nuevo arte de la silueta)*, Tübingen, Kulturamt, 2004, pp. 19-21.

21. Ulrich Döge: *Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürlis (1889-1982) (La película cultural entendida como tarea. Hans Cürlis [1889-1982])*, Berlín, CineGraph Babelsberg, 2005, pp. 16-21.

22. Lotte Reiniger: «Die Kulturpflicht des Films. Brief an die Vossische Zeitung» («La obligación cultural de la película. Carta al periódico Vossische Zeitung»), Berlín, nº. 476, 9-10-1921. Reimpresión en: *Filmblatt*, Berlín, nº. 27, primavera/verano de 2005, p. 17.

23. «A nagyváros dinamikája», en: *Ma*, Viena, septiembre de 1924 [húngaro]. Reimpresión y traducción al alemán: Rainer-Verlag, Berlín, 1992, sin paginar.

24. La proyección de la primera película sonora con el procedimiento de sonido Tri-Ergon tiene lugar en el cine Alhambra-Lichtspiele de Berlín el 17-9-1922. Por tanto, el manuscrito del guión puede datarse como concluido a finales de 1922.

25. En realidad, la mayor parte de las películas de la época no se han conservado. Algunos ejemplos de las primeras películas experimentales se han recogido en una colección de DVD de 2001: *Unseen Cinema. Early American Avant-Garde Film 1894-1941 (Cine no visto. Las primeras películas de vanguardia americanas)* www.unseen-cinema.com.

26. Carta de László Moholy-Nagy a Walter Gropius, 16-12-1935, Archivo de la Bauhaus, Berlín, Gropius-Nachlass, 9/3/46-80. Publicada en www.fotokollegium.ch/Lektionen/lekti on_1.html (23-11-2009). Véase también Lucia Moholy: *Marginalien zu Moholy-Nagy (Detalles secundarios sobre Moholy-Nagy)*, p. 22.

27. «Neue Kinoziele» («Los nuevos objetivos del cine»), en: *Der Kinematograph*, Düsseldorf, nº. 487, 26-4-1916; «Das Kino der Zukunft» («El cine del futuro»), en: *Der Film*, Berlín, nº. 14, 29-4-1916.

28. Bernhard Diebold: «Expressionismus und Kino» («Expresionismo y cine»), en: *Neue Zürcher Zeitung*, Zürich, nº. 1453, 14-9-1916, nº. 1459, 15-9-1916, nº. 1466, 16-9-1916.

29. László Moholy-Nagy: «Brief an Frantisek Kalivoda» («Carta a Frantisek Kalivoda»), en: *Telehor*, Brno, 1936. Suplemento especial sobre L. Moholy-Nagy, p. 115 y siguientes. [«Passuth 1982», pp. 337-339].

30. «Der Künstler gehört in die Industrie! Ein Gespräch mit Professor L. Moholy-Nagy» («¡El artista forma parte de la industria! Una conversación con el catedrático L. Moholy-Nagy»), Dessau-Berlín, en: *Film-Kurier*, Berlín, nº. 283, 28-11-1928.

31. «Von deutscher Filmarbeit XVII. Experimental- und Studio-Filme» («Acerca del cine alemán. Películas experimentales y grabadas en estudio»), en: *Film-Kurier*, Berlín, nº. 166, 15-7-1929. Véase también la filmografía.

32. En 1930, el «Filmstudio 1929», que trabajaba al margen de la industria convencional del cine, realizó la película documental *Menschen am Sonntag* (*Las personas durante el domingo*) (Director: Robert Siodmak).

33. Sobre estos proyectos, véase la filmografía.

34. Petra Lataster: «Gespräch mit Joris Ivens» («Conversación con Joris Ivens»), en: *Berliner Begegnungen*, pp. 124-137.

35. Entre comillas en el original.

36. Esfir Shub: «Die Fahrt nach Berlin 1929» («El viaje a Berlín de 1929»), en: *Berliner Begegnungen*, pp. 190-195. Incluye la referencia errónea de que Moholy-Nagy colaborase en obras de teatro de Bertolt Brecht.

37. Lotte H. Eisner: «Offenbach: Hoffmanns Erzählungen» («Los cuentos de Hoffmann, Offenbach»), en: *Film-Kurier*, nº. 39, 13-2-1929.

38. Moholy-Nagy en 1929 para la revista –cuya existencia no se ha documentado– *Musikalische Monatshefte*, citada en Bernd Vogelsang: «Prinzip Collage und Musiktheater. László Moholy-Nagy» («Los primeros collages y el teatro musical. László Moholy-Nagy»), en: *Raumkonzepte. Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen und Bildkunst 1910-1930* (*Conceptos espaciales. Tendencias constructivistas en escenarios y pintura teatrales*), Fráncfort del Meno, 1986 (Exposición de la Galería Städtischen en el Instituto de Arte de Städtischen, Fráncfort del Meno), S. 350.

39. Oscar Bie: «Hoffmanns Erzählungen» («Los cuentos de Hoffmann»), en: *Berliner Börsen-Courier*, Berlín, nº. 74, 13-2-1929.

40. Théo van Doesburg: «Film als reine Gestaltung» («La película como creación pura»), en: *Die Form*,

15 de julio de 1929 sobre la película que Moholy-Nagy planea rodar acerca la vida de los pescadores de sardinas en Bretaña.³¹ Pero la película no llega a hacerse; de la misma manera que tampoco se materializan las ideas sobre otra película, concebida con este mismo estilo, acerca del fin de semana en las grandes ciudades³², ni un segundo proyecto experimental sobre la vida en una corrala de vecinos, ni rodará una tercera película sobre desempleados, proyectos que se quedaron todos ellos en ideas y bocetos sobre papel.³³ Las tres películas eran proyectos meramente documentales que reflejarían circunstancias sociales.

1929 es el año clave para el trabajo fílmico de Moholy-Nagy. Se mueve en los círculos de la vanguardia cinematográfica, conoce a Joris Ivens³⁴, asiste a las proyecciones privadas de películas dentro del llamado «mundo del cine»³⁵ comunista, donde ve la película *Rossiia Nicolaya II i Lev Tolstoy*, de Esfir Shub, 1928 (*La Rusia de Nicolás II y León Tolstói*), e invita a su casa a Joris Ivens, Esfir Shub y a Alexander Dovzhenko y Dziga Vértov, que también se encontraban en Berlín.³⁶ Al comienzo de su trabajo práctico en el cine, colabora con dos obras de teatro en las que introduce fragmentos de película.

El 12 de febrero de 1929 tiene lugar el estreno de *Los cuentos de Hoffmann* de Jacques Offenbach (con la escenificación de Ernst Legal) en la Ópera de la plaza de la República, también llamada Kroll-Oper. Moholy-Nagy crea el decorado anti-romántico: «En un marco aparentemente objetivo y concreto se abre un inquietante mundo de Hoffmann, los colores claros y alegres derivan en geometrías creadas con barras de acero que recrean el entorno propio de la Bauhaus».³⁷ Para Moholy-Nagy, este escenario es un intento de «crear espacio valiéndose de luces y sombras. Entre otros recursos, hemos utilizado los bastidores como elementos para crear sombra. Todo es transparente, y, a su vez, las transparencias provocan en el espacio unas divisiones visuales que casi pueden tocarse».³⁸ Entre las múltiples nuevas maneras que utiliza para dar forma a la luz, como conseguir que la escena desaparezca, se incluye también la proyección de películas. El crítico Oscar Bie habla de «imágenes luminosas enrolladas» y de «imágenes eléctricas en movimiento».³⁹ Sólo se conservan cuatro reseñas de esa película: «elementos realistas, de una plástica cinematográfica»⁴⁰ muestran una mano con forma de gancho, el primer plano de una cara, la superficie de una mano en la que las yemas de los dedos se han cuadruplicado y, vista desde muy cerca, la cara de una mujer con dos pares de ojos, efectos conseguidos probablemente con ayuda de lentes prismáticas.⁴¹ En el tercer acto de «la escenificación del siglo XX»⁴² se va enfocando una pantalla de forma trapezoidal que se encuentra al fondo, situada en el centro de la escena, y deja ver un *collage* fotográfico de Lucia Moholy que muestra una cara reducida únicamente a ojos y nariz. En esta pantalla se proyectaron las partes de la película, como informó la crítica del periódico nacional *Berliner Lokal Anzeiger*: «y para despojar de todo efecto también la escena del Dr. Mirakel, en el techo oblicuo del desván se proyectan ridículos dibujitos sin sentido».⁴³

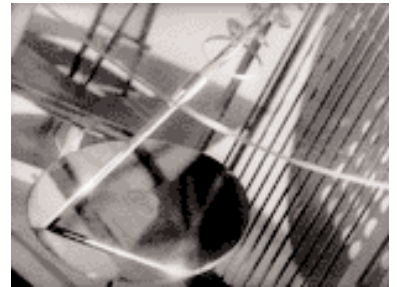
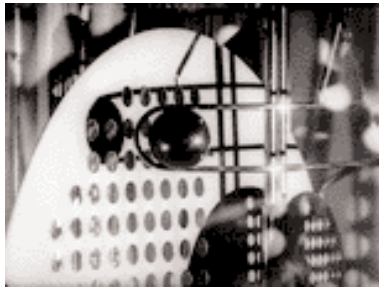
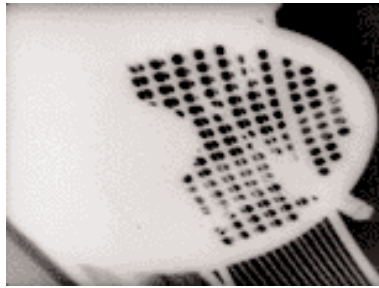
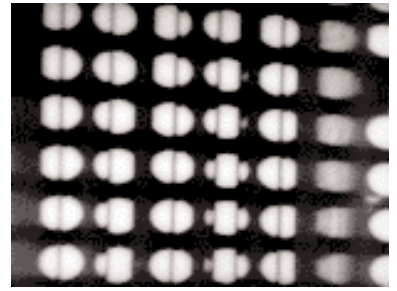
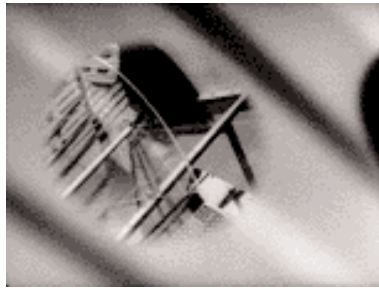
Entre tanto, la postura política de Moholy se había hecho más firme, y así se refleja en sus colaboraciones con el teatro político de Erwin Piscator. El 10 de septiembre dio comienzo el primer año académico de la «Escuela del teatro Piscator», y Moholy-Nagy aparece en el plan de

impressionen
vom alten marseiller hafen
(vieux port)



Impresiones del viejo puerto de Marsella, 1929

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan



Juego luminoso – Negro-blanco-gris, 1930
Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

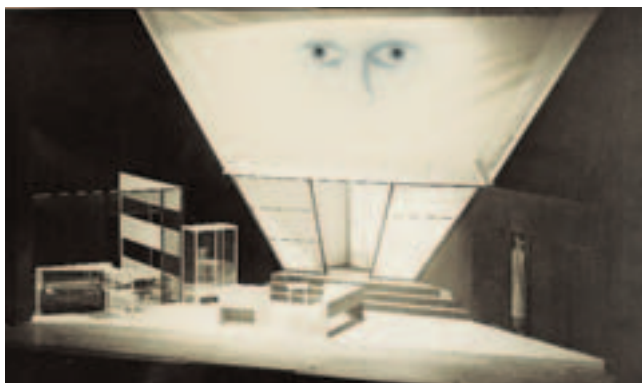


Foto del escenario de *Cuentos de Hoffmann* con la pantalla proyectora.

© Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloss Wahn, Colonia.

estudios como profesor de teatro y profesor de cine.⁴⁴ El 6 de septiembre de 1929, se estrena en el Teatro de la plaza Nollendorf *«El mercader de Berlín»*. La pieza, de Walter Mehring, trata sobre la inflación, «una de las maniobras de engaño más grandiosas de la historia». El personaje principal es un judío del Este, «un convencido del capitalismo que se hunde por culpa del propio capitalismo».⁴⁵ Un escenario en tres plantas unido por puentes elevadores simbolizaba la estructura de la sociedad: abajo, el proletariado; después, la clase media; finalmente, la clase alta y la clase militar. Piscator usa el film como crónica de los acontecimientos, como una especie de periódico filmico. La película se envió a la censura con el título *Partes filmicas para la obra de teatro «El mercader de Berlín»*, y no resultó censurada.⁴⁶ Tenía una longitud de 699 metros y una duración entre 25 y 30 minutos.⁴⁷ Comienza con la llegada del personaje principal a Berlín: «El tren entra en la ciudad y para en la estación de Alexanderplatz. En la última imagen de la tira se pegó una diapositiva. Esta diapositiva sirve de decorado durante la totalidad de la escena siguiente, que tiene lugar en la estación».⁴⁸ Una de esas diapositivas es un fotomontaje para ser proyectado sobre el tema «la gran ciudad», que nos ha llegado en una fotografía de Lucia Moholy. En el teatro de la plaza Nollendorf se instalaron tres proyectores: dos entre butacas y un tercero detrás del escenario. Las distintas distancias de proyección permiten crear imágenes de entre 3 x 4 m y 10 x 4 m. Además, también se instalaron tres pantallas colocadas una al lado de la otra, y dos más, dispuestas en fila, de manera que la primera es sustituida por un velo: «En la famosa pantalla de gasa, la película proyecta ininterrumpidamente una serie formada por los titulares actuales de los periódicos, y también recortes de momentos históricos. Acompañados de los símbolos del dólar y del marco, parpadean sobre la “cuarta pared” como si fuera una tormenta de nieve. (...) Montados en el tranvía, pasamos entre edificios filmados; caminamos durante minutos a lo largo de calles al lado del judío hambriento, y vamos leyendo los carteles de las tiendas: Huevos, pan y leche. Entonces, la pantalla de gasa se enrolla y al fondo vemos la fotografía desenfocada y borrosa del entorno, un entorno pobre. En este caso, la imagen sólo hace de bastidor».⁴⁹ Un colaborador de Moholy-Nagy, el profesional de artes gráficas Max Gebhard, recuerda que a la derecha y a la izquierda del escenario se proyectaron también películas «en las que Moholy-Nagy había intentado captar la vida de los barrios proletarios, la prisa de la gran ciudad. La pena es que cuando se miraba en detalle no se podía reconocer mucho, las imágenes se reproducían desenfocadas. Paralelamente, se podían ver datos estadísticos sobre la evolución de la inflación, una serie

Berlín, nº. 10, mayo de 1929, pp. 241-248.

41. Guido Seeber: «Photographischer Zeitvertreib» («Cómo pasar el tiempo con la fotografía»), en: Karl Weiss (ed.): *Deutscher Kamera-Almanach. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit* (El almanaque de la cámara alemana. Un anuario para la fotografía de nuestro tiempo), Berlín, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1929, pp. 195-206.

42. Gerald Köhler: «Zum Raum wird hier das Licht. Der szenische Theaterkosmos von László Moholy-Nagy» («Y la luz se hizo espacio. El cosmos teatral creado por la escenificación de László Moholy-Nagy»), en: Ingrid Pfeiffer, Max Hollein (ed.): *László Moholy-Nagy Retrospektive (Una retrospectiva de László Moholy-Nagy)*, Múnich, Berlín e.a., Prestel, 2009. (Catálogo de la exposición en la Schirn Kunsthalle Frankfurt, 8-10-2009 – 7-2-2010), pp. 96-100.

43. W. K.: «Hoffmanns Erzählungen im Bauhausstil» («Los cuentos de Hoffmann al estilo de la Bauhaus»), en: *Berliner Lokal-Anzeiger*, Berlín, nº. 75, 13-2-1929.

44. «Die Schule der Piscatorbühne» («La Escuela del teatro Piscator»), en: *LichtBildBühne*, Berlín, nº. 205, 28-8-1929.

45. Extraído del programa de la obra, citado en: Knut Boeser, Renata Vatková: *Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden. Band 1. Berlin 1916-1931 (Erwin Piscator. La biografía de su trabajo en dos tomos. Tomo 1. Berlin 1916-1931)*, Berlín, Hentrich, 1986, pp. 244-5.

46. Véase la filmografía.

47. Dependiendo de si la velocidad de proyección se realiza a 20 o 24 imágenes por segundo.

48. Alex Strasser: «Film auf der Bühne» («Cine en el escenario»), en: *Filmtechnik*, Halle an der Saale, 28-9-1929, pp. 417-419.

49. *Frankfurter Zeitung*, 6-9-1929, citado en Thomas Tode: «Wir sprengen die Guckkastenbühne! Erwin Piscator und der Film» («¡Vamos a dinamitar el teatro decimonónico! Erwin Piscator y el cine»), en: Michael Schwaiger (ed.): *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre (Bertolt Brecht y Erwin Piscator. El teatro experimental en el Berlín de los años veinte)*, Viena, Brandstätter, 2004, pp. 16-34.

50. Bogomil J. Helm: «Produktive Begegnungen. Gespräch mit Max Gebhard» («Encuentros productivos. Conversación con Max Gebhard»), en: *Berliner Begegnungen (Encuentros en Berlín)*, pp. 301-310. El periódico *Berliner Lokal-Anzeiger*

reaccionó a la obra con la exclamación: «¡Moholy-Nagy, fuera de Berlín!». No se ha podido documentar esta cita.

51. Jeanpaul Goergen: «Impressionen der Großstadt. Verschollene Arbeiten von Alex Strasser» («Impresiones de la gran ciudad. Los trabajos desaparecidos de Alex Strasser»), en: *Der Tagesspiegel*, Berlín, 27-8-1989.

52. «Pont Transbordeur in Marseille. Fotos von Alex Strasser», en: *Die Form*, Berlín, n.º. 23, 1929, pp. 631-4.

53. László Moholy-Nagy: «Új filmkísérletek» («Nuevos experimentos filmicos»), en: *Korunk*, Kolozsvár (Cluj), n.º. 3, 1933, pp. 231-7 [«Passuth 1982», pp. 332-6].

54. A partir de 1928, la kinamo también se fabrica para película de 16mm.

55. 24 imágenes por segundo para los modelos fabricados a partir de 1930; se cree que los modelos anteriores permitirían grabar a 18 ó 20 imágenes por segundo.

56. *Markt in Berlin* y *Weltstadt in Fliegjahren* se encuentran en el archivo de la Filмотeca Nacional Alemana; *Fliegende Händler* en el Instituto Alemán de Cine –DIF– de Fráncfort, y también en DVD: *Ella Bergmann-Michel: Dokumentarische Filme 1931-1933* (Ella Bergmann-Michel: películas documentales), Edition filmmuseum 09, Múnich, film & kunst GmbH 2006. *De Brug* de Joris Ivens está incluido en la caja de DVD «Joris-Ivens DVD-Box», 2008, publicado por Europese Stichting Joris Ivens, Nijmegen, Países Bajos.

57. Christiane Heuinkel: «Dynamik der Bilder. László Moholy-Nagy und der Experimental- und Avantgardefilm heute» («Dinámica de la imagen. László Moholy-Nagy y el cine experimental y de vanguardia hoy»), en: Gottfried Jäger, Gudrun Wessing: *Über Moholy-Nagy (Sobre Moholy-Nagy)*, Bielefeld, Kerber, 1997, pp. 199-214.

58. Rudolf Helmstetter: «László Moholy-Nagy. Versachlichung des Lichts, Verhaltenslehre jenseits der Kälte» («László Moholy-Nagy. Materialización de la luz, teoría del comportamiento más allá del frío»), en: Ursula von Keitz, Kay Hoffmann (ed.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks (Ejercitando la mirada documental)*, Marburg, Schüren, 2001, pp. 123-146, nota 25.

59. Jan Sahli: *Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie (La ampliación de los sentidos en el cine. El trabajo fílmico y la teoría de László Moholy-Nagy)*, Marburg, Schüren, 2006, p. 18. Jan-Christopher Horak, que publicó en 1985 su primera valoración profunda del trabajo



László Moholy-Nagy: proyección de un montaje fotográfico para *El mercader de Berlín* (1929).

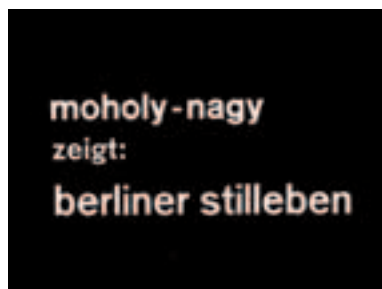
Etiquetado personalmente por László Moholy-Nagy en le reverso.

© Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloss Wahn, Colonia.

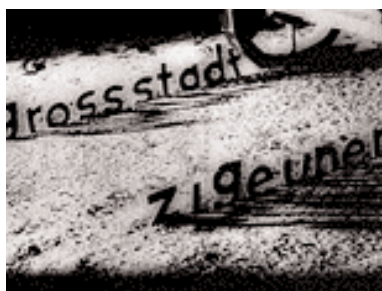
infinita que yo proyectaba desde la tercera fila. Se pretendía sobrecoger, activar al espectador, éste tenía a su disposición una oferta visual distribuida en varias capas, que pretendía reflejar de manera exacta las condiciones sociales. La impresión tenía que ser “total”». ⁵⁰ Alex Strasser, el cámara de la película, informó acerca de las numerosas dificultades que suponía incluir películas en el teatro. Entre ellas, menciona: no había un guión, había que adecuar los deseos del director a las posibilidades técnicas y económicas reales, los continuos cambios en las escenas mientras se hacían las pruebas. «Y además, con frecuencia el excesivo aumento de tamaño de la imagen provocaba que hubiera distorsiones y que la imagen resultara floja, sin fuerza...» A esto hay que añadir que la enorme pantalla del escenario, normalmente de color grisáceo, torcida aquí y allá, con algunas arrugas, impedía que las imágenes proyectadas tuvieran la claridad y nitidez que tienen en el cine.

Moholy-Nagy aún no se ha puesto él mismo tras la cámara, lo hace Alex Strasser. El fotógrafo y cámara Alex Strasser ayuda enormemente a los «amateur» del cine, escribe en su periódico *Film für alle (Cine para todos)* y realiza películas de vanguardia de corta duración. ⁵¹ El mismo año en el que lo hace también Moholy-Nagy, fotografía el puente transbordador en Marsella. ⁵² ¿Podría haber sido Strasser quien animara a Moholy-Nagy a comprarse la «cámara de amateur» ⁵³ con la que rodó la película de Marsella?

No sabemos con qué cámara trabajó entonces Moholy-Nagy. La cámara no profesional más extendida y también más valorada por la vanguardia de los años veinte era la Kinamo de la empresa International Camera AG Dresden (Ica), que a partir de 1926 fabricaría Zeiss Ikon. Era una cámara compacta, muy ligera (pesaba 1,5 kg), que utilizaba casetes de película de 35mm de 25 metros de longitud. ⁵⁴ Sólo cuenta con una velocidad de grabación que viene por defecto ⁵⁵, el objetivo enfoca a una distancia de 1,5 m, sólo hay que regular el diafragma. A partir de 1923 se introducen nuevas mejoras que permiten grabar con la cámara en la mano, sin necesidad de utilizar el trípode, y aún así muestra resultados profesionales. En la segunda mitad de los años veinte, la vanguardia cinematográfica la descubre: Walter Ruttmann la incluye como «cámara oculta» en *Berlín. Sinfonía de una gran ciudad* (1927), Joris Ivens graba con ella su estudio sobre el movimiento *De Brug* (Países Bajos, 1928), Wilfried Basse usa la kinamo para su película *Markt in Berlin (Mercado en Berlín, 1929)*. Heinrich Hauser, en 1931, retrata la ciudad



Bodegón berlinés, 1931
Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan



Los gitanos de la gran ciudad, 1932
Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan



Moholy-Nagy dirigiendo *El mercader de Berlín*. Detrás de la cámara: Alex Strasser.

© The Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire, Nuevo Hampshire.

de Chicago en *Weltstadt in Flegeljahren* (*Ciudad mundial en los años del pavo*) y Ella Bergmann-Michel muestra a sus desheredados en *Fliegende Händler in Frankfurt am Main* (*Comerciantes voladores en Fráncfort del Meno*) (1932).⁵⁶

La kinamo proporciona al usuario una movilidad y libertad desconocidas hasta el momento. Moholy-Nagy la usa para adentrarse en terrenos que siguen siendo tabús en el cine documental alemán: el campo de los reportajes sociales, la documentación de la miseria, necesidad e irregularidades sociales. Desde el punto de vista actual, tendemos a calificar los trabajos de Moholy como trabajos de *amateur*, lo cual, además, se refuerza con su renuncia a usar trípode.⁵⁷ Sus películas parecerían «películas de *amateur*», las pocas tomas conservadas nos pueden hacer pensar que se trata de «material bruto, no elaborado». ⁵⁸ «Las películas parecen material en bruto, que no se ha completado en el montaje.»⁵⁹

Pero estas afirmaciones no tienen en cuenta la situación que existía en la vanguardia fílmica después de la introducción del sonido en el cine a partir de 1929-30, que había encarecido enormemente las producciones independientes y era una empresa casi imposible; ni tampoco tiene en cuenta la importancia, especialmente en Alemania, que tuvo el movimiento del «cine de *amateurs*». Moholy insistió en múltiples ocasiones en la necesidad de crear una institución oficial, un «centro oficial de cine experimental», pero esta petición no se tuvo en cuenta en la República de Weimar.⁶⁰ Él comentó amargamente las escasas posibilidades técnicas y económicas de las que disponían, y cuando dejaron de recibir ayuda de los círculos «pudientes»⁶¹, él mismo vio como única salida su inclusión en el movimiento de los *amateurs*:

«El actual cine de *amateur* tiene para nosotros una importancia especial, ya que ha asumido el papel del grupo al que ayer le gustaba llamarse vanguardista, grupo a la cabeza del cine. La vanguardia actual se encuentra en una situación bastante penosa: la vanguardia del cine ha sido absorbida sin dejar rastro por la industria, ha sido exterminada. (...) A pesar de todo, no hay que desanimarse y debemos decir que los *amateurs* siempre serán necesarios para que se siga experimentando bajo las enormemente difíciles condiciones materiales. (...) ¿Qué es lo que realmente puede hacer hoy en día el cineasta *amateur*? (Hay que descartar desde el principio la película de cine, puesto que ésta es, desde el punto de vista intelectual, una obra de *creación*

fílmico de Moholy-Nagy, calificó su técnica de cortado y montaje como única para su época: «In fact, Moholy-Nagy's sense of rhythm and syntax is totally unconventional and – to my knowledge – without precedent». Jan-Christopher Horak: «The Films of Moholy-Nagy», en: *Afterimage*, Rochester, Nueva York, verano de 1985, pp. 20-23.

60. Prólogo a *Dinámica de la gran ciudad*, citado en Moholy-Nagy: *Malerei, Fotografie, Film*, p. 120. Ver también: «Film im Bauhaus. Eine erwidern von L. Moholy-Nagy, Bauhaus-Dessau» («El cine en la Bauhaus. Una respuesta de L. Moholy-Nagy, Bauhaus-Dessau»), en: *Film-Kurier*, Berlín, n.º. 296, 18-2-1926.

61. László Moholy-Nagy: «Új filmkísérletek» («Nuevos experimentos fílmicos»), en: *Korunk*, Kolozsvár (Cluj) [«Passuth 1982», pp. 332-6].



Montaje de cinta de la película *Juego luminoso* – *Negro-blanco-gris*

Tomado de la revista *Close Up*, vol. IX, n.º. 3, septiembre de 1932, p. 191.

62. Igual que nota anterior [«Passuth 1982», pp. 332-336].

63. Martina Roepke: *Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945* (Sesiones privadas. El cine en casa en la Alemania de antes de 1945), Hildesheim u.a., Olms, 2006, p. 63.

64. *Film für Alle* (Cine para todos), Halle/Saale, nº. 5, 1931, p. 125, citado en Roepke: *op. cit.*, p. 68.

65. Horak: «The films of Moholy-Nagy» («Las películas de Moholy-Nagy»), *op. cit.*, p. 20.

66. «Filmliga-Arbeit in Frankfurt a. M.» («El trabajo de la Liga del Cine en Fráncfort del Meno»), en: *Film-Kurier*, Berlín, nº. 284, 2-12-1932. Ver: «Der Film der Zukunft» («El cine del futuro»), en: *LichtBildBühne*, Berlín, nº. 70, p. 20. Ver también Jeanpaul Goergen: «Klarheit und Sachlichkeit der Idee. Montagefilme von Albrecht Viktor Blum 1927-1931» («Claridad y objetividad de la idea. Películas montadas por Albrecht Viktor Blum»), en: *epd Film*, Fráncfort del Meno, N5. 16, 1977, pp. 14-15.

67. Véase la filmografía. La película de Eggeling se encuentra en numerosos archivos, y también está disponible en la red: http://www.europafilmtreasures.eu/research/Symphonie_diagonale-o.htm

68. László Moholy-Nagy: «Új filmkísérletek» («Nuevos experimentos filmicos»), en: *Korunk*, Kolozsvár (Cluj), nº. 3, 1933, pp. 231-7 [«Passuth 1982», pp. 332-336].

69. Sibyl Moholy-Nagy: *László Moholy-Nagy, ein Totalexperiment* (László Moholy-Nagy, un experimento total), Mainz, Berlín, Kupferberg, 1972, p. 79.

70. László Moholy-Nagy: «Fotografie: die objektive sehform unserer zeit» («Fotografía: la forma de mirar objetiva de nuestro tiempo»), en: *Telehor*, Brno, 1936. Suplemento especial sobre L. Moholy-Nagy, p. 115 y siguientes [«Passuth 1982», pp. 337-339, los primeros dos puntos de las ocho maneras de mirar la fotografía].

cinematográfica, aunque el concepto sea cuestionable.) Es decir, quedan los reportajes, los experimentos con el color, la perspectiva y el movimiento, los dibujos animados y, englobando todo lo anterior, el montaje de la cinta».⁶²

Doblemente excluido –por parte de la industria del cine, y de los grupos de vanguardia que se disolvían– Moholy-Nagy sólo ve esperanza en el *amateur* comprometido. Con este concepto no se hace referencia en ningún caso a quien utiliza la cámara para grabar su vida privada o durante su tiempo libre, cosa que hace por disfrute propio. Martina Roepke ha distinguido tres perfiles típicos dentro de la discusión sobre el cine de *amateur* en los años treinta: el *amateur* serio, el idealista y el semi-profesional.⁶³ Moholy-Nagy pertenece al grupo de los idealistas que, al igual que lo hiciera el documentalista americano Robert Flaherty, ve en el *amateur* «la esperanza del arte del cine».⁶⁴ De todos modos, llama la atención que Moholy se mantuviese al margen de las numerosas agrupaciones de vanguardia, como por ejemplo, la «Liga alemana del film independiente», creada a mediados de los años treinta, y crease una red de trabajo propia gracias a su extensa labor como conferenciante. Jan-Christopher Horak definió su postura como la de un «interested observer» («un observador interesado»).⁶⁵

En sus numerosas conferencias, además de sus películas *Juego luminoso – Negro-blanco-gris* e *Impresiones del viejo puerto de Marsella*, proyecta las películas abstractas de dibujos animados creadas por Oskar Fischinger, *Estudio 7, 8 y 12* (1931-32); los experimentos con sonido sintético, uno de Oskar Fischinger, *Tönende Ornamente* (*Ornamentos sonoros*), y otro de Rudolf Pfenniger, *Tönende Handschrift* (*Escritura sonora*), de 1932; el 5º acto de *La Passion de Jeanne d'Arc* (*La pasión de Juana de Arco*) (Francia, 1928), de Carl Theodor Dreyer, y también películas de Albrecht Viktor Blum montadas con material archivado, como *Im Schatten der Maschine* (*A la sombra de las máquinas*) (1928), *Kreislauf des Wassers* (*El ciclo del agua*) (1929) y *Quer durch den Sport* (*El abecedario del deporte*) (1929).⁶⁶ Para su «Raum der Gegenwart» (espacio del presente), el espacio expositivo concebido en 1930, Moholy-Nagy quiso utilizar la *Symphonie Diagonale* (*Sinfonía diagonal*) (1924/25), de Viking Eggeling, y fragmentos de los montajes filmicos de Dziga Vértov.⁶⁷ Los trabajos de Moholy-Nagy también se mueven entre la animación abstracta y el cine de montaje documental, entre los experimentos con primerísimos planos exagerados y sonidos sintéticos.

En *Impresiones del viejo puerto de Marsella*, Moholy se detiene poco en el puente transbordador. Intencionadamente, escoge para su «reportaje semi-social» los barrios de mala fama del antiguo puerto «por la situación social tan triste en la que se encuentran, por su miseria y por su peligro».⁶⁸ En algunos momentos utiliza la cámara de cine como si se tratase de una cámara de fotos, en otros vuelve a experimentar con su movilidad. Esa «actitud anti-artística», escogida conscientemente, descrita por Sibyl Moholy-Nagy⁶⁹, se debe precisamente a esa libertad que proporciona la «cámara de *amateur*». No obstante, la composición de la imagen la realiza según sus propios pensamientos acerca del espacio, para lo cual sigue las teorías constructivistas, de manera que consigue una cierta unión entre la forma de mirar propia de lo abstracto y la precisión requerida por el documental.⁷⁰ Gianni Rondolino señala que las

ARCHITECTS' CONGRESS



Congreso de arquitectos, 1933
Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan



La nueva arquitectura y el zoológico de Londres, 1936

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

películas documentales de Moholy se mueven «en una dimensión no sólo experimental, sino también social».⁷¹ Esta dimensión social es lo que realmente resulta experimental en las películas de documentales de Moholy-Nagy. La cámara de cine inventada para el propio entretenimiento, la usa él al servicio del reportaje social, del compromiso social.

En su estreno a principios de marzo de 1932, *Impresiones del viejo puerto de Marsella* provoca diferentes reacciones. Según el periódico *Berliner Börsen-Courier*, Moholy-Nagy muestra todo lo que no aparece en la famosa guía de viajes de la editorial Baedeker, es decir, «el reverso del romanticismo, los residuos muertos y vivos de las callejas y callejones».⁷² Al crítico del periódico *Reichsfilmblatt* le falta «una línea que cree unidad óptica»; Lotte H. Eisner, del *Film-Kurier*, echa en falta el ritmo⁷³ y, con ese comentario, pasa por alto que Moholy-Nagy no sólo busca los contrastes, sino que intenta construir una curva sinfónica: visiones aisladas en el Quais, luego personas, después la técnica, momentos del descanso del mediodía, un chaparrón, el sonido de la sirena de un barco que se va. El *LichtBildBühne* comenta que Moholy presta atención, sobre todo, a la personas.⁷⁴ Y es cierto, Moholy-Nagy se acerca mucho a las personas: una mendiga pidiendo, un prestidigitador callejero, una cara formada a base de sombras afiladas, comerciantes, niños jugando. Pero su finalidad documental se mezcla frecuentemente con su sensibilidad estética y ambas crean la simbiosis que se ha mencionado más arriba. Un hombre con una sola pierna aparece brevemente en la imagen con sus muletas, luego Moholy-Nagy corta la escena, la calle vacía que está tras el inválido le resulta más importante. Los críticos sí se dieron cuenta de esto: Lotte H. Eisner constata su «tendencia a las ocurrencias ingeniosas», y Hermann Gressieker, del *Börsen-Courier*, habla de la «exquisitez» de las tomas.

Moholy-Nagy se queja de que tanto la censura como las negativas a reducir los impuestos impiden una «representación auténtica de la situación real». Resignado, afirma: «Con estas condiciones, hoy en día es poco lo que se puede conseguir».⁷⁵ Su película *Grossstadtzigeuner* (*Los gitanos de la gran ciudad*) (1932/33) se prohíbe en el Tercer Reich, ya que su tema central gira en torno a un pueblo que no se corresponde con el ideal de la raza nacional-socialista. La realización cinematográfica de esta película es única en la vanguardia, ya que, si en su película sobre Marsella, Moholy-Nagy ya había mostrado que es capaz de acercarse mucho a personas normales en situaciones cotidianas, en esta nueva película se acerca todavía un poco más: en ninguna otra obra utiliza tantos primeros planos de rostros. Según su concepción, se trata de «informar sobre hechos» y de utilizar el «reportaje como medio para la educación y la propaganda», lo que «hay que poner en primer plano... en estos tiempos que vivimos, tan arruinados política y económicamente».⁷⁶

El baile que cierra la película es, también desde el punto de vista del montaje, su contribución más madura: alguien coge una guitarra, luego bailan los niños, después dos mujeres, finalmente todo el grupo y, entre ellos, la cámara de Moholy-Nagy, como un bailarín más. El enfoque de la imagen es, para él, menos importante de lo que lo son el sentido del movimiento y la dinámica. Hay muchísimos planos picados de los músicos mezclados con primeros planos de las caras de los bailarines. De esta manera, el autor del documento no lo mira desde fuera, sino

71. Gianni Rondolino: «László Moholy-Nagy: Malerei, Fotografie, Film» («László Moholy-Nagy: Pintura, fotografía, cine»), en: *László Moholy-Nagy*, Stuttgart, Hatje 1991. (Catálogo de la exposición en el Museo Fridericianum de Kassel, 21.4.-16.6.1991), pp. 13-19.

72. Hermann Gressieker: «Filme von Moholy-Nagy» («Películas de Moholy-Nagy»), en: *Berliner Börsen-Courier*, Berlin, n.º. 110, 5-3-1932.

73. «Moholy-Nagy in der Kamera» («Moholy-Nagy tras la cámara»), en: *Reichsfilmblatt*, Berlin, n.º. 11, 12-3-1932; Lotte H. Eisner: «Zwei Moholy-Nagy-Filme» («Dos películas de Moholy-Nagy»), en: *Film-Kurier*, Berlin, n.º. 56, 5-3-1932.

74. Dr. H.: «Konstruktives Lichtspiel in der Kamera» («Un juego de luces constructivista con la cámara de cine»), en: *LichtBildBühne*, Berlin, n.º. 58, 9-3-1932.

75. László Moholy-Nagy: «Új filmkísérletek» («Nuevos experimentos filmicos»), *op. cit.*, [«Passuth 1982», pp. 332-336].

76. Moholy-Nagy: «Das problem des neuen films: los von der malerei!» («El problema del film actual: ¡librémonos de la pintura!»), en *op. cit.*, p. 122.

77. Según Horak, Moholy-Nagy no trasciende en esta escena el estereotipo burgués sobre los gitanos. (Horak: «The films of Moholy-Nagy» [«Las películas de Moholy-Nagy»], *op. cit.*, p. 23).

78. Moholy-Nagy: *Malerei, Fotografie, Film (Pintura, fotografía, cine)*, *op. cit.*, p. 7.

79. Igual que arriba, pp. 39-41.

80. Moholy-Nagy: «Das problem des neuen films: los von der malerei!» («El problema del film actual: ¡librémonos de la pintura!»), en *op. cit.*, p. 122.

81. Moholy-Nagy: «Brief an Frantisek Kalivoda» («Carta a Frantisek Kalivoda»), en *op. cit.* [«Passuth 1982», pp. 337-339].

82. Hermann Gressieker: «Filme von Moholy-Nagy» («Las películas de Moholy-Nagy»), en *op. cit.*

83. «Moholy-Nagy in der Kamera» («Moholy-Nagy en el Kamera»), *op. cit.*

84. «Abstrakter Film in der Kamera» («Película abstracta en el Kamera»), en: *Vossische Zeitung*, Berlín, n.º 111, 5-3-1932.

85. Dr. H.: «Konstruktives Lichtspiel in der Kamera» («Juego de luces constructivista en el Kamera»), *op. cit.*

86. Véase «Film vom Bauhaus» («Película de la Bauhaus»), en: *Film-Kurier*, Berlín, n. 290, 11-12-1926. La película escogida por Moholy podría haber sido una de las dos siguientes: *Flüssige Kristalle und ihr scheinbares Leben (Los cristales líquidos y su aparente vida)* (Producción: Ufa 1922, 1306 metros), o *Das Wachstum der Kristalle (La formación de los cristales)* (Producción: Emelka, 1924, 228 metros); una versión de esta última en 16mm se encuentra en el archivo del autor. No se sabe si los restos de películas que se encontraban en los tres cines de Weimar fueron ensamblados «sin selección alguna» por deseo de Moholy-Nagy; recuerda también al modo de proceder de Albrecht Viktor Blum, quien creaba nuevas películas con el material existente en los archivos. (Klaus Lippert: «Bauhaus du Kinematographie. László Moholy-Nagy [1895-1946], ein Pionier des Films», en: *Prisma. Kino- und Fernseh-Almanach*. Berlín (RDA), Henschelverlag, 1981, pp. 241-254. Se incluye la mención sobre el modo de proyectar películas en la Bauhaus, según el cual el público podía solicitar durante la proyección si la película debía verse hacia delante o hacia atrás.

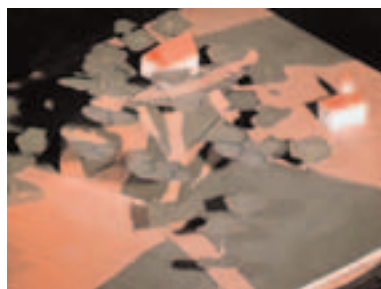
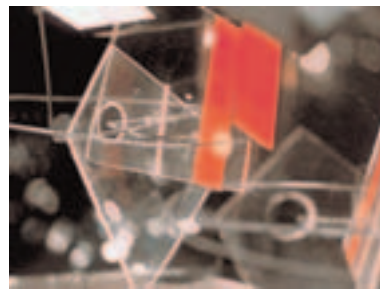
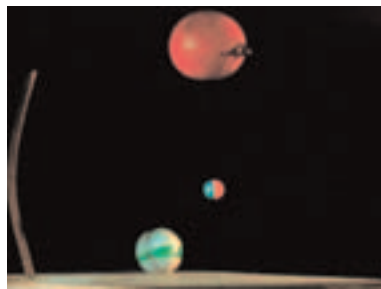
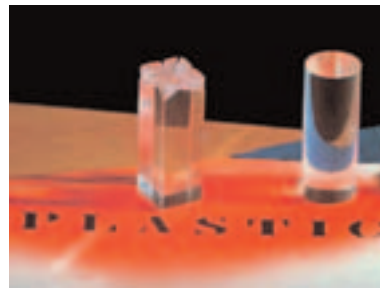
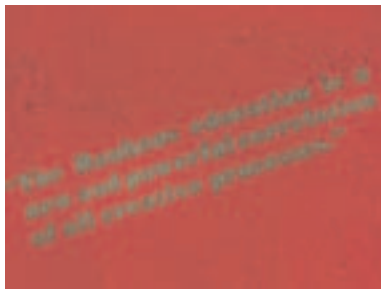
87. László Moholy-Nagy: «A film új lehetőségei (Fekete, fehér és szürke filmjáték)» («Las nuevas posibilidades del film [Juego luminoso – Negro-

que es una parte integrante que tiene el mismo valor que las demás, una postura única hasta entonces en el cine documental.⁷⁷

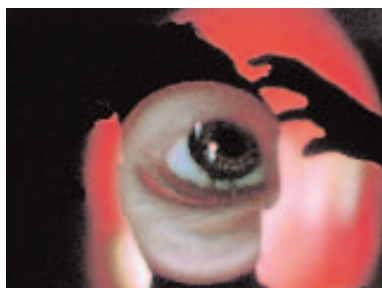
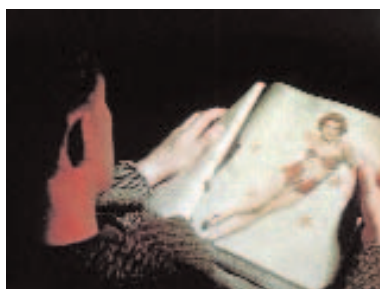
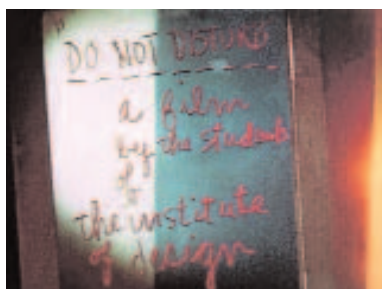
También en lo referente a sus visiones sobre el cine del futuro y sobre el cine simultáneo o «policine», Moholy-Nagy fue único en la vanguardia cinematográfica. En este campo se anticipa nuevamente a la proyección. Él habla de «películas en todas las dimensiones», también proyectadas fuera de los cines.⁷⁸ En un cine experimental, la superficie sobre la cual se proyecta debería de colocarse «en todos los sentidos posibles, en todas las diagonales, en todos los arcos» para, así, conseguir una «distensión de la proyección» y poder controlarla. La pantalla cuadrada podría sustituirse por segmentos que formasen una esfera; sobre cada segmento podrían proyectarse películas diferentes, cada una con una orientación física –la del segmento–, o también podría repetirse la misma en todos ellos.⁷⁹ Todas las paredes de una habitación podrían servir para «proyectar películas como fuegos cruzados». Imagina proyecciones «que se corten entre sí porque haya una pared que separe los espacios, o rejas, redes, etc.». Habla también de proyectar sobre humo o niebla, de crear «un cine plástico gracias a grabaciones estereoscópicas». ⁸⁰ Y, finalmente, menciona como «forma del futuro el juego de luces de las ciudades; desde dirigibles y aviones podrán observarse los extensísimos haces de luz, el desplazamiento y la modificación que experimenta la superficie iluminada». ⁸¹

La primera proyección de su película *Juego luminoso – Negro-blanco-gris*, también tuvo lugar a principios de marzo de 1932: lamentablemente, se estrenó demasiado tarde como para poder dar un nuevo impulso a la vanguardia, y más cuando posturas similares ya formaban parte del lenguaje cinematográfico: «Los círculos brillantes fotografiados y los péndulos de extrañas construcciones de metal pueden crearlo todo: luces interesantes, sombras redondas, combinaciones de movimientos interesantes, también interesantes fantasías sobre el espacio. Pero eran tantas las cuestiones que planteaba, que no se ha podido conseguir un efecto claro». ⁸² El *Reichsfilmblatt* ve un «divertimiento distinto» y una «fantasía simpática» vista con «ojos especiales». ⁸³ Según el *Vossische Zeitung*: «Un experimento único». ⁸⁴ El *LichtBildBühne* es el periódico que más se acerca al planteamiento de Moholy: «Algo muy especial. Una película “en sí misma”. Juegos de luces dejados a su propia voluntad...». ⁸⁵ En esta película, el movimiento surge de un juego de luces abstracto creado por Moholy-Nagy. En ocasiones, consigue una pérdida de la forma, tal y como sucedía en aquellas películas de tomas microscópicas sobre la formación de cristales, que proyectaban en los cines como «películas culturales» antes de la emisión principal, y que fueron muy apreciadas por la vanguardia por lo abstracto de su forma. Moholy-Nagy las incluyó en el programa cinematográfico ofrecido con motivo de la reapertura de la Bauhaus en Dessau, el 4 de diciembre de 1926. ⁸⁶

En *Utensilio luminoso – Negro-blanco-gris*, el eje central gira en torno al objeto más famoso de los creados por Moholy, «el aparato que puede experimentar con la pintura de la luz» ⁸⁷; el *Utensilio luminoso para escenario eléctrico* de 1930, posteriormente también llamado *Modulador espacio-luz*. Con toda la razón, Alexandra Käss afirma que el *Modulador espacio-luz* y la película *Juego luminoso – Negro-blanco-gris* forman «una pareja para la que cada uno constituye



Talleres de diseño, 1944
Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan



No molestar, 1945
Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

un elemento fundamental en la contextualización del otro».⁸⁸ El detallado análisis de Jan Sahlí muestra que, en su concepción, esta película pretende reproducir «no sólo el amplio espectro de las múltiples variaciones que pueden crear los efectos de luces y sombras, sino también detalles sobre cómo está construido el aparato».⁸⁹ Pero la estructura sólo puede reconocerse si uno ya conoce el aparato. Al menos en las copias conservadas de la película, no existe ningún plano en el que el modulador se vea al completo. No obstante, se realizaron reconstrucciones con fragmentos de tomas diferentes, y la revista vanguardista *Close up* publicó en 1932 una fotografía del modulador, y posteriormente, en 1936, lo hizo *Telehor*,⁹⁰ aunque ambas reproducciones muestran una sombra negra del aparato marcada en la pared. Desde este punto de vista, la película adquiere un carácter probatorio aún más marcado; como muestra el posterior plan de estudios de la School of Design: «El siguiente paso es crear y fotografiar un modulador de luz. Un modulador de luz es un artefacto simple; su función es capturar y reflejar, modular la luz».⁹¹

Sin haber visto una imagen completa del modulador de luz, el espectador no captará el contexto y la película adquiere una cualidad nueva, más abstracta.⁹² Se convierte en un procedimiento de «construcción en abismo» (o *mise en abîme*) de un modo que hasta entonces se desconocía en el cine alemán, no conseguido hasta el momento, y se convierte también en una «invitación a una nueva valoración del sentido de la vista».⁹³ Sin tener un punto de referencia concreto, el espectador presencia una sucesión de sombras, desapariciones, reflejos, puntos de luz, brillos, rayos de luz y procedimientos luminosos. Laminillas, rejillas, telas metálicas, esferas, barras, se perciben en constante movimiento. Mediante la utilización de medios fílmicos como el fundido en negro, la doble iluminación, el uso de negativos en lugar de positivos, así como calidades distintas en el enfoque, se creó una película revolucionaria que es capaz de producir movimiento abstracto gracias a la luz.⁹⁴ Aquí, por primera vez, Moholy-Nagy pone en práctica la idea esbozada en el guión de *Dinámica de la gran ciudad*, esto es, tomas que muestren un movimiento parpadeante, que creen una vibración confusa. Posiblemente, el hecho de que la película tienda demasiado al gris no se deba únicamente a la escasez de medios con la que se realizaron las copias que se conservan, sino que «es el gris de las grandes ciudades, de los periódicos en blanco y negro, de la fotografía y el cine; es la representación del color que tiene el *tempo* de nuestra vida cotidiana. Debido a la reproducción continua del movimiento a gran velocidad, todos los colores se convierten en gris».⁹⁵ Visto así, *Juego luminoso – Negro-blanco-gris*, es también la adecuada interpretación de su tiempo, una aportación a la «ampliación de los sentidos mediante el cine»⁹⁶, así como un «trabajo educativo (...) que intenta crear un modo de pensamiento adecuado a la nueva sociedad».⁹⁷ Juego de luces y reportaje social no son para László Moholy-Nagy conceptos contradictorios, sino dos aspectos del idealismo de su utopía sobre la política social.⁹⁸

blanco-negro]», en: *Munka*, Budapest, n.º. 24, 1932, pp. 685-687 [«Passuth 1982», pp. 330-331].

88. Alexandra Káss: «Knoten, Relationen und der seltsame Fall des "Licht-Raum-Modulators" von László Moholy-Nagy» («Nudos, relaciones y el extraño caso del Modulador espacio-luz de László Moholy-Nagy»), en: Jan Broch, Markus Rassiller, Daniel Scholl (ed.): *Netzwerke der Moderne (Las redes de lo moderno)*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, pp. 123-143.

89. Sahlí: *Filmische Sinneserweiterung (La ampliación de los sentidos en el cine)*, op. cit., p. 136.

90. *Close up*, Territet (Suiza), n.º. 3, septiembre de 1932, p. 191. Reproducción del montaje publicado por *Telehor* incluido en «Passuth 1982», imagen 85.

91. School of Design in Chicago. L. Moholy-Nagy, Director. Illinois, Chicago, (1940-41). P. 4 (Archivo de la Bauhaus, Berlín).

92. Es posible que el comentario de Passuth haga referencia a que existen dos versiones de la película. Ver también la filmografía.

93. *Malerei, Fotografie, Film*, op. cit., p. 59.

94. «A *Light Play* was truly revolutionary, because it moved far beyond the abstract animation of Eggeling, Ruttmann and Fischinger to create abstract movement through light» («*Juego luminoso* fue una película realmente revolucionaria, porque va mucho más allá de la animación abstracta de Eggeling, Ruttmann y Fischinger, y crea movimiento abstracto con el uso de la luz», Horak: «The films of Moholy-Nagy», op. cit., p. 22).

95. *Malerei, Fotografie, Film*, op. cit. p. 13.

96. Basado en el título y tesis principal de Jan Sahlí, ver op. cit.

97. Moholy-Nagy: «A film új lehetőségei (Fekete, fehér és szürke filmjáték)» («Las nuevas posibilidades del film [*Juego luminoso – Negro-blanco-negro*]) op. cit.

98. «Moholy-Nagy idealistically believed that the artist could use revolutionary aesthetics as a weapon against the status quo» («*Moholy-Nagy creía de forma idealista que el artista podía usar estéticas revolucionarias como un arma contra el orden establecido*»), Horak: *The Films of Moholy-Nagy*, op. cit., s. 23.



Diseños de vestuario para Cuentos de Hoffmann, 1929
Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan



Diseño de vestuario para Madame Butterfly, 1931
Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

Diseño de vestuario para Madame Butterfly, 1931
Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

Diseño de vestuario para Cuentos de Hoffmann, 1929
Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

Diseño de vestuario para Fígaro, 1930
Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan



Diseños de vestuario para Cuentos de Hoffmann, 1929
Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

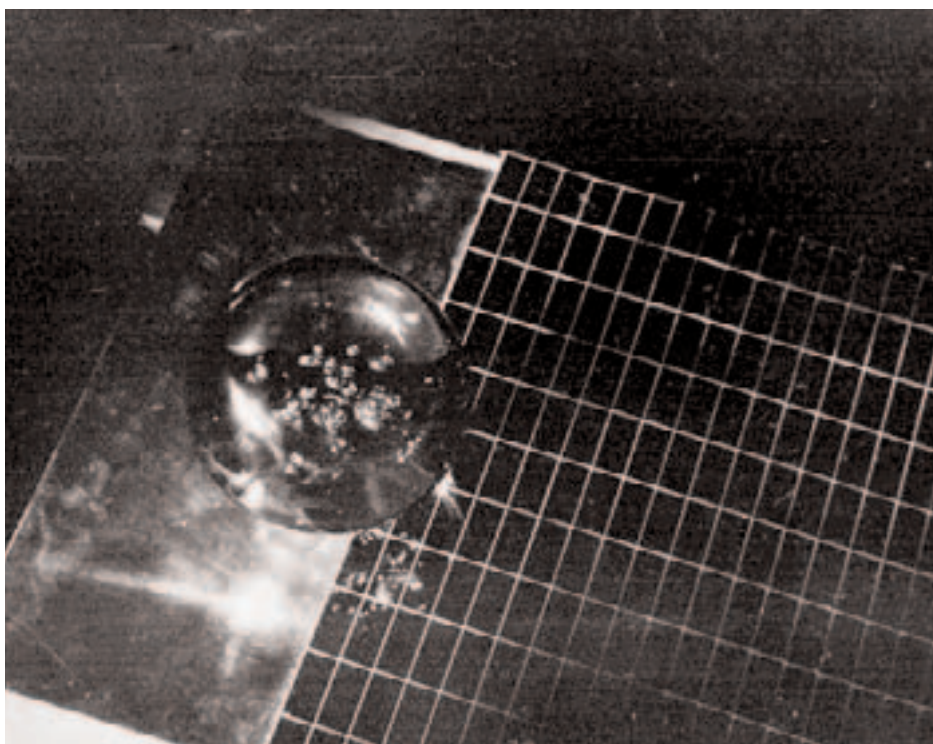


Cuentos de Hoffmann, *acto primero (Olimpia)*, 1928

Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Colonia

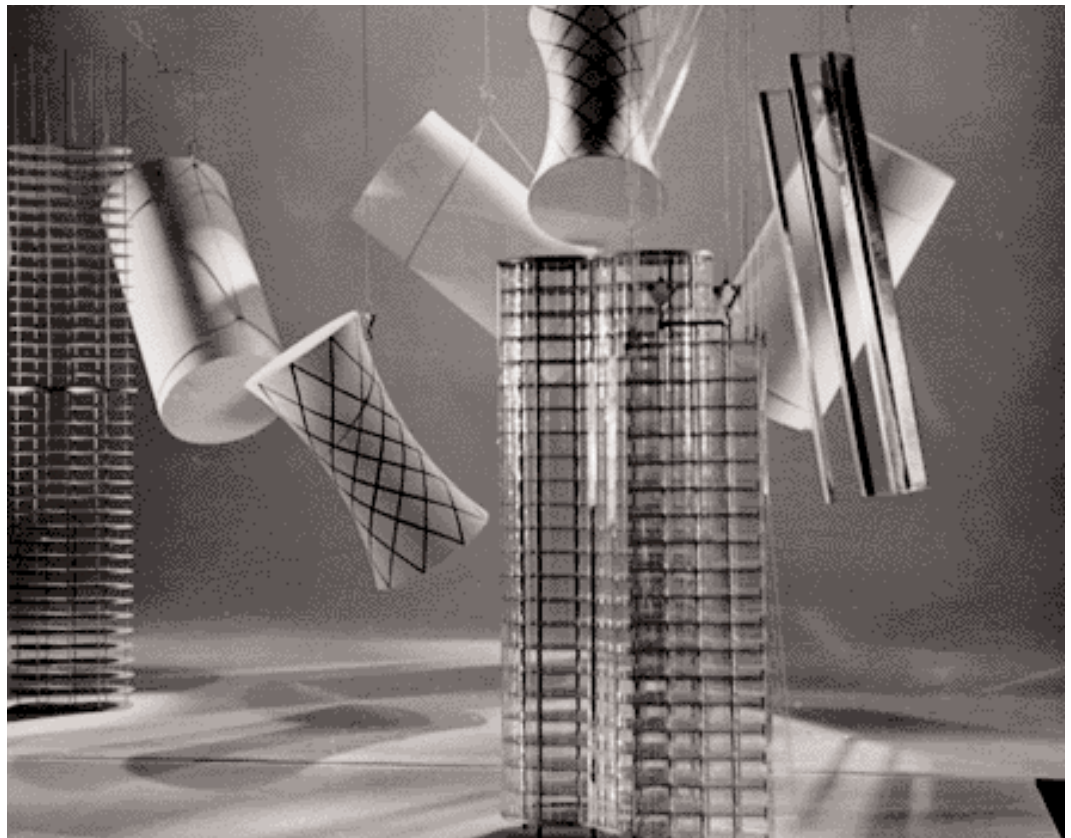
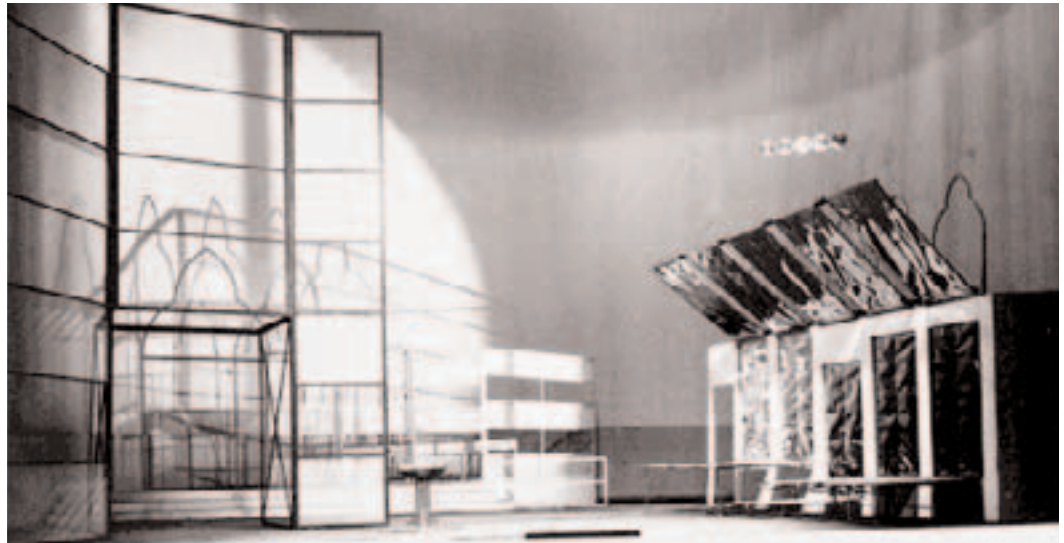


Cuentos de Hoffmann, *acto segundo (Giulietta)*, 1928
Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Colonia



Efectos de sombra para la ópera Madame Butterfly, State Opera, Berlín, 1931
George Eastman House, Rochester

Efectos especiales para la película La vida futura de H. G. Wells y A. Korda, 1936
George Eastman House, Rochester



Escenario Cuentos de Hoffmann, State Opera, Berlín, 1929
George Eastman House, Rochester

Efectos especiales para la película La vida futura de H. G. Wells y A. Korda, 1936
George Eastman House, Rochester



Tarjeta para la exposición de la Bauhaus, 1923

Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín



Pneumatik, 1924
E. Zyablov, Moscu



Folleto de la exposición Film und Foto, 1929

Kunstabtheke. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin



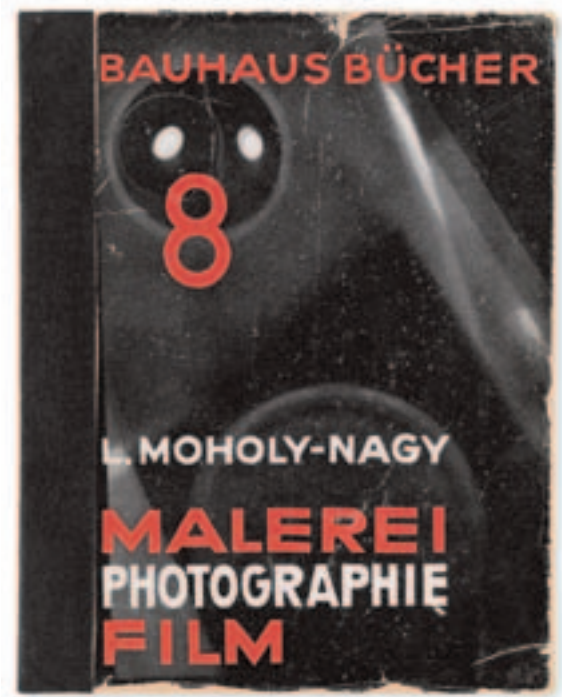
Cubierta de la revista i10 n° 14.
Editada en Ámsterdam, 1928

60 fotos (fototeca 1), Berlín, 1930
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, Valencia



Cubierta de la revista Het Overzicht n° 16,
Amberes, 1923

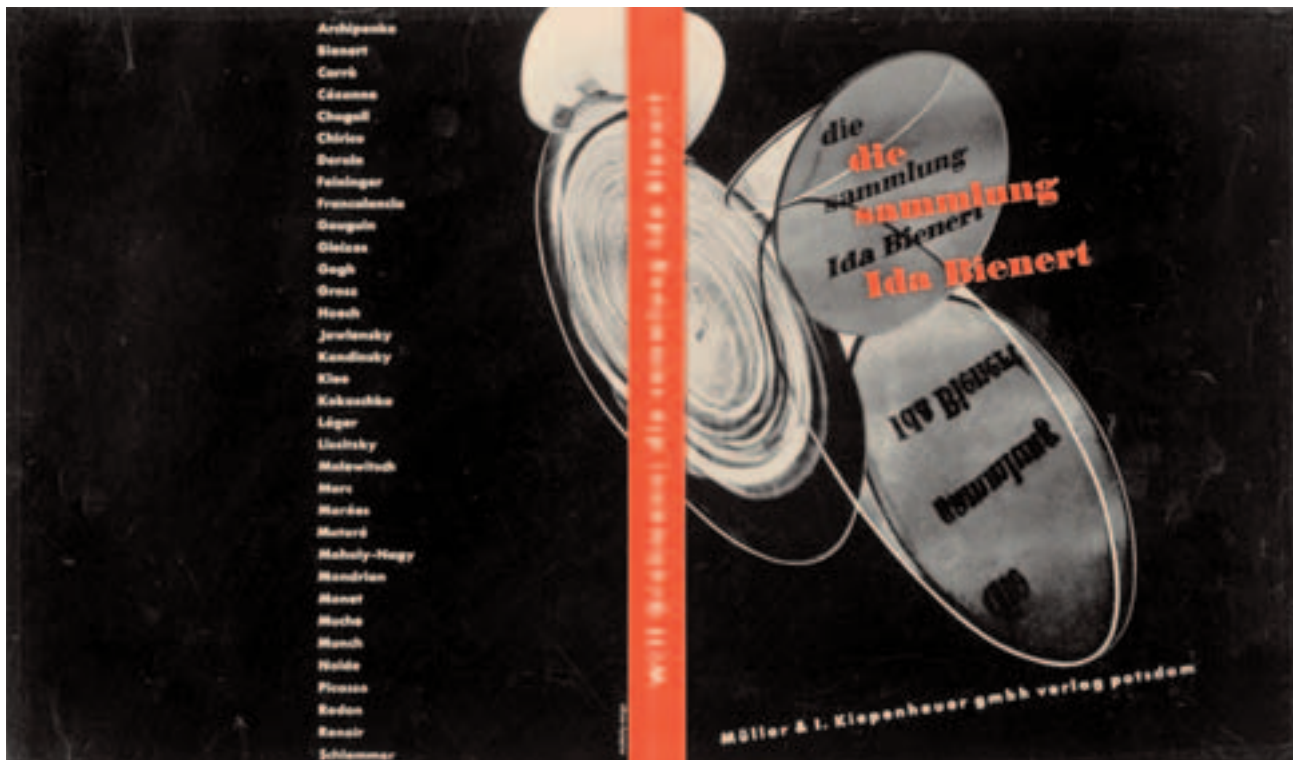
Pintura, fotografía, cine, s/f
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, Valencia





Sobrecubierta del libro Das Politische Theater, de E. Piscator. Berlín, 1929

Kunstabtheilung. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín



Will Grohmann. *La colección de Ida Bienert*, 1933

Kunstabtheke. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin

R. Frank. *El cráneo del jefe negro Makauja*, 1931

Kunstabtheke. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin



Paul Klee. Cuaderno de notas pedagógico. Libro Bauhaus 2, 1925
Kunstbibliothek. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín

El movimiento alemán del gremio de la construcción, 1928
Kunstbibliothek. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín



Nuevos trabajos de los talleres de la Bauhaus. Libro Bauhaus 7, 1927

Kunstabibliothek. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin

Albert Gleizes. Kubismus. Libro Bauhaus 13, 1928

Kunstabibliothek. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin

UN VISIONARIO DE ENORME ENERGÍA CREATIVA

HATTULA MOHOLY-NAGY

Los comienzos en Hungría y un viaje a Viena (1895-1919)

László Moholy-Nagy nació en 1895 en Borsod, un pequeño pueblo situado en la región meridional del Imperio Austrohúngaro. El pueblo fue más tarde rebautizado como Bácsborsód y en la actualidad forma parte de Hungría. El padre de László, capataz de una gran propiedad, abandonó a su familia cuando sus hijos eran aún pequeños. Tres de ellos sobrevivieron, de los cuales László era el mediano. Su madre llevó a los niños a vivir con unos parientes que residían en un pueblo llamado Ada, en la actual Serbia. Se hizo cargo de ellos su tío materno, Gusztáv Nagy, abogado, que vivía en la cercana localidad de Mol (cuyo nombre en húngaro es Mohol).

László y su hermano menor, Ákos, realizaron estudios de secundaria en Szeged, en aquel tiempo la segunda ciudad más grande de Hungría, mientras que el mayor de los hermanos, Jenő, fue a estudiar a Budapest. La primera ambición de László fue la de convertirse en escritor; de hecho, durante sus años como estudiante, algunos poemas suyos aparecieron publicados en la prensa de la ciudad. No obstante, tras graduarse en 1913, su tío lo animó para que estudiara derecho en Budapest, de modo que la familia se mudó a la capital. La Primera Guerra Mundial vino a interrumpir la carrera universitaria de László, que nunca completó sus estudios superiores. En 1915, por fin, se alistó en el ejército austrohúngaro como oficial de artillería.

László ya dibujaba antes de marchar al frente. Comenzó a tomarlo en serio durante las largas horas de guardia en los puestos de observación de las líneas de artillería. Dibujó cientos de bocetos, muchos de ellos a color, en el reverso de las tarjetas postales que entregaba el ejército a los soldados, fácilmente transportables. Aquellos dibujos tenían chispa y hacían reír, y dan cuenta con ingenio de su tiempo como militar. En 1917, un fragmento de metralla le arrancó el pulgar izquierdo. Pasó a la reserva y convaleció largo tiempo en Budapest. La guerra fue para él una experiencia terrible: no sólo por el trauma de resultar herido, sino por las infames condiciones de vida de la trinchera. Como ocurriría con otros muchos veteranos de guerra, fue por esa época cuando comenzó a cristalizar en él un fuerte idealismo social.

Durante sus meses como reservista en Budapest, Moholy-Nagy publicó relatos cortos y crítica literaria, pero comenzaba ya a plantearse seriamente el dedicarse al arte. Le animó en este sentido un amigo íntimo, el crítico de arte Iván Hevesy, que se convirtió en otro de sus más



László Moholy-Nagy en 1914.

tempranos mentores. László acudió a clases nocturnas en la academia de arte de Róbert Berény y expuso sus obras. Sobre 1918, con veintitrés años, se embarcó de lleno en su carrera artística, enmarcándose sus primeros cuadros y dibujos en la figuración expresionista.

Salvo por un breve periodo que coincide con el final de los años veinte, Moholy-Nagy se consideró siempre y ante todo pintor. Su breve autobiografía, *Abstract of an Artist* (1944), da cuenta de la evolución de su arte. Moholy-Nagy contó en ella que al principio sus trabajos eran figurativos porque el arte contemporáneo de su tiempo le parecía caótico. No entendía el Cubismo, el Fauvismo ni el Futurismo. Estudió la obra de artistas como Rembrandt o Van Gogh y quedó prendado del expresivo poder de la línea, sin medios tonos. Después se inició en composición y, por fin, en los efectos del color sobre la composición. Creaba *collages* de coloridas tiras de papel yuxtapuestas y los transformaba luego en cuadros que ilustraban terrenos agrícolas. Ya en 1919, si no antes, experimentaba con el dadaísmo en sus composiciones.

Es posible que también comenzara a fotografiar en esa época, probablemente por mediación de su amiga Erzsébet Landau, quien poseía un estudio fotográfico en Budapest. Al término de la guerra mundial László regresó a Szeged, donde pasó casi un año antes de trasladarse a Viena, a finales de 1919. En la capital austriaca se unió a Ma (Hoy), grupo de vanguardistas húngaros exiliados fundado y dirigido por el artista y escritor Lajos Kassák. Sin embargo, para Moholy-Nagy Viena nunca fue una ciudad amable, y decidió trasladarse a Berlín en la primavera de 1920.

Primer periodo en Berlín (1920-1923)

Durante este periodo, el avance más significativo del arte de Moholy-Nagy es hacia la total abstracción. Moholy-Nagy se vio fuertemente influenciado por el Constructivismo ruso, especialmente por la obra de El Lissitzky, que visitó Berlín a principios de la década de los veinte. El arte constructivista trataba de reflejar un sistema de valores universales, clásicos y comunales a través de formas geométricas que no poseían connotación alguna ni en el mundo natural ni en el creado por el hombre. Un cuadro constructivista no hacía pensar en nada en concreto. Además, Moholy-Nagy se sintió muy atraído por la filosofía social del Constructivismo, que consideraba el arte y al artista agentes activos en la tarea de mejorar la sociedad. Con su arte, los constructivistas trataban de evocar el mundo tal y como creían que debía ser. En resumen: eran utopistas.

Siguiendo estas pautas, Moholy-Nagy intentó eliminar todo marchamo personal de sus cuadros. Trató de dar a las superficies de sus cuadros un carácter plano, de suavidad. Dio a sus obras títulos alfanuméricos como si fueran, según dejó escrito, automóviles o cualquier otro producto industrial. Comenzó a preocuparse por la luz y la transparencia, interés que conservaría toda su vida.

Además de la pintura sobre lienzo, Moholy-Nagy continuó trabajando el *collage* sobre papel. Produjo impresiones y esculpió madera, cristal y metal. En 1921 se casó con Lucia Schulz, quien más tarde adoptaría su apellido. Lucia había nacido en 1894 en las cercanías de Praga, capital de la actual República Checa, y murió en Zúrich (Suiza) en 1989. Su familia era germanófona, de manera que en su juventud se trasladó a Alemania para conocer más de cerca la cultura de origen de su familia. Era escritora, editora y una talentosa fotógrafa; mujer capaz que prestó una ayuda inestimable a Moholy-Nagy.

Hacia 1922, Moholy-Nagy redescubriría el arte del fotograma y Lucia le ayudó a perfeccionar su técnica. Un fotograma es una imagen fotográfica realizada sin la ayuda de una cámara. Los objetos se sitúan directamente sobre papel fotosensible o se colocan entre el papel y una fuente de luz, de manera que proyecten sombras sobre aquél. El papel fotosensible queda expuesto y a continuación se revela como cualquier película fotográfica. Moholy-Nagy realizó sus primeros fotogramas a la luz del día, sobre papel de gelatina POP color marrón. Sus trabajos posteriores se llevaron a cabo en cuarto oscuro, donde el fotógrafo en ciernes podía utilizar papel de mayor tamaño y ejercer un control más cuidadoso sobre las condiciones de iluminación. Sus primeros fotogramas se asemejan a sus cuadros constructivistas, pero ya a mediados de los años veinte manipulaba luces y sombras con una maestría que le permitió desarrollar un distintivo estilo fotográfico. Los objetos cotidianos se transformaban en composiciones abstractas de formas luminosas y ambiguas que flotaban en un espacio oscuro.

Un fotograma es una imagen única. Puede, a su vez, fotografiarse para crear un negativo a partir del cual crear copias. Y puede copiarse también directamente como imagen inversa, colocando otro papel fotosensible sobre él e iluminando ambos juntos. Moholy-Nagy utilizó a menudo esta técnica para estudiar sus efectos sobre la textura y la composición. Los fotogramas siguieron fascinándole durante el resto de su vida y jamás abandonó su producción.

En 1922, Moholy-Nagy expuso en Der Sturm, una importante galería de Berlín. Esta exposición llamó la atención de Walter Gropius, fundador y director de la Bauhaus, escuela que en ese tiempo tenía su sede en la ciudad de Weimar. Gropius decidió contratar a László como profesor, y en 1923 él y Lucía dejaron la capital del país por Weimar.

Los años de la Bauhaus (1923-1928)

El arquitecto alemán Walter Gropius había fundado la Bauhaus en 1919 con la idea de crear un nuevo tipo de escuela de arquitectura, arte y diseño. Su objetivo era educar a la persona en todos sus aspectos, en el convencimiento de que una educación tal permitiría al estudiante comprender mejor la sociedad y discernir cómo mejorarla a través de los productos que diseñase en el



En proceso de creación, Weimar, ca. 1925.

futuro. Se fomentaban la experimentación y el trabajo en equipo. El objetivo declarado de la Bauhaus era así promover «una nueva concepción unitaria del arte, la ciencia y la tecnología, puestos al servicio de la Humanidad». Se hacía un énfasis explícito en la responsabilidad social, lo cual se alineaba con las esperanzas que Moholy-Nagy abrigaba de reformar la sociedad, esperanzas que habían emergido en él durante su tiempo en el frente y que se habían visto reforzadas al adoptar los valores del Constructivismo social. Su presencia en la Bauhaus era muy valorada por Gropius, quien se había enfrentado con algunos de los profesores de la institución respecto a qué dirección debía tomar la escuela. Ambos se profesaron una íntima amistad durante más de veinte años, hasta la muerte de Moholy-Nagy.

Los cinco años que Moholy-Nagy pasó en la Bauhaus fueron clave en el desarrollo de su carrera posterior. La Bauhaus ganaba fama internacional, lo que dio a Moholy-Nagy la oportunidad de conocer a artistas, historiadores del arte, comisarios, marchantes de arte y otros miembros de las vanguardias europeas y estadounidenses. Asimismo, su experiencia le valió para tener a su disposición un proyecto pedagógico cuando años después fundara su propia escuela, en Chicago. Moholy-Nagy adoptó la idea de la educación total e incorporó el entusiasmo de la Bauhaus por la experimentación y el trabajo en equipo, así como su metodología teórica y práctica.

En 1925, la Bauhaus se trasladó de Weimar a Dessau, quedando instalada en un edificio diseñado por Gropius. Lucia Moholy pasó a ser la fotógrafa oficial de la institución; las icónicas imágenes de la institución en Dessau son suyas.

La pintura de Moholy-Nagy continuó evolucionando. Sus composiciones se hicieron menos estáticas. Además de hacerlo sobre lienzo, comenzó a pintar sobre aluminio y algunos de los plásticos opacos que comenzaban a producirse en la época. Experimentó asimismo con pistolas de pintura y continuó haciendo fotografías con cámara, en algunas de las cuales aparecían Lucia o sus amigos. La mayor parte de las fotografías más conocidas de Moholy-Nagy de esta época, no obstante, sobreponen la composición al contenido y guardan una gran similitud con sus cuadros. Sus imágenes se caracterizan por las múltiples orientaciones, las duras diagonales, los planos picados y contrapicados y la incorporación de las sombras a la composición. Continuó, por otro lado, realizando fotogramas.



Atelier, Dessau, ca. 1929.

Y como muchos otros artistas de su tiempo, creó un cuerpo de fotomontajes dadaístas a los que llamó «fotoplásticas». Más adelante, cuando ya se ganaba la vida con el diseño comercial, Moholy-Nagy supo integrar en su trabajo los resultados de muchos de sus experimentos artísticos. Utilizó en su labor profesional el fotomontaje, incorporando dibujos, fotogramas y fotografías. En línea con la filosofía de la Bauhaus, Moholy-Nagy sentía que no existían barreras entre las bellas artes y el arte comercial.

En esos años publicó múltiples artículos que fueron traducidos a diversos idiomas y escribió dos libros para la serie *Bauhausbücher*, que editó en colaboración con Walter Gropius: *Malerei, Fotografie, Film* y *Von Material zu Architektur* (publicado en inglés en varias ocasiones como *The New Vision*). En 1928, Gropius abandonó la dirección de la Bauhaus y retomó su ejercicio como arquitecto en Berlín. Moholy-Nagy y Lucia volvieron también a la capital alemana, donde se separaron, poniendo fin a su matrimonio.

Segundo periodo en Berlín. El año de Ámsterdam (1928-1934)

Moholy-Nagy mantuvo una frenética actividad durante su segunda estancia en Berlín, cuando comenzó a trabajar como diseñador independiente. Además de dedicarse a la publicidad, se consagró al diseño de exposiciones, cubiertas de libros, carteles, escenografías y vestuarios. Algunas de sus fotografías más conocidas están fechadas en este periodo. La novedad fue la impresión de imágenes en negativo, las cuales, como había ocurrido con los fotogramas, le permitieron explorar los distintos impactos que el tono y las sombras tenían sobre la composición.

Moholy-Nagy viajó mucho en estos años, preocupado por hacer contactos en otros países. Entre 1930 y 1936, Moholy-Nagy fue uno de los invitados habituales de los retiros veraniegos auspiciados por Hélène de Mandrot en el castillo de La Sarraz, en Suiza. Su inclusión en aquel círculo llegó probablemente a través de la amistad que mantenía con el historiador del arte suizo Sigfried Giedion y su esposa, Carola Giedion-Welcker. Madame de Mandrot solía invitar a los representantes más preeminentes de las vanguardias europeas. Gracias a aquellas reuniones, exclusivamente masculinas, Moholy-Nagy creó una red de amistades que le permitió, entre otras cosas, entrar a formar parte de diversas organizaciones internacionales, exponer su obra



En barco por Escandinavia, 1931.

en Francia, Suiza y la entonces Checoslovaquia, y viajar por Grecia y los países escandinavos. Dio numerosas conferencias y continuó publicando fotografías y artículos de prensa.

Entre 1929 y 1937, Moholy-Nagy rodó varios cortometrajes, la mayoría de ellos en 16 milímetros, de los cuales se han conservado siete. Todos ellos están filmados en blanco y negro y algunos contaban con sonido, si bien de éstos no parece haber sobrevivido ninguna copia. Su película más conocida fue realizada sobre 1930. Titulada *Lichtspiel Schwarz Weiss Grau (Juego luminoso – Negro-blanco-gris)*, en ella se registraban los movimientos y efectos lumínicos producidos por el *Modulador espacio-luz*, una escultura cinética diseñada por él, construida de metal y cristal y movida por un motor eléctrico. Moholy-Nagy cuenta que aprendió mucho de esa escultura, la cual aparece una y otra vez en sus fotografías y cuadros de la década siguiente.

A través de su trabajo cinematográfico Moholy-Nagy conoció a la que se convertiría en su segunda esposa, Sibylle Pietzsch (quien más adelante cambió su nombre a Sibyl Moholy-Nagy), nacida en Dresde (Alemania) en 1903 y fallecida en Nueva York en 1971. Era una dotada escritora en alemán e inglés y destacó como historiadora de la arquitectura, crítica y profesora. Actriz sin pena ni gloria durante la década de los veinte, se trasladó a Berlín y trabajó como guionista y dramaturga. Moholy-Nagy y ella tuvieron dos hijas, Hattula y Claudia (ésta última murió en 1971).

Tras la llegada de Hitler al poder en 1933, fue cada vez más difícil para los artistas, arquitectos y diseñadores de vanguardia alemanes ganarse la vida con su trabajo. Ese mismo año se ordenó el cierre de la Bauhaus, que había dejado Dessau por Berlín. En 1934, Moholy-Nagy aceptó un trabajo como comisario y publicista en Ámsterdam. Fue en esta ciudad donde comenzó a utilizar la fotografía en color, primeramente en su obra comercial. Estas primeras transparencias en color tuvieron como soporte el vidrio o el acetato. Asimismo, Moholy-Nagy viajó regularmente a Londres para estudiar allí los procesos de revelado de la fotografía en color.

Londres (1935-1937)

Moholy-Nagy se instaló en Londres la primavera de 1935. Abrió un estudio de diseño junto con György Kepes, que llevaba colaborando con él en Berlín desde principios de los treinta.



Moholy-Nagy con cámara, Francia, ca. 1929.

Alexander Korda, director de London Films y compatriota de Moholy-Nagy, le invitó a diseñar los efectos especiales de la película *Things to Come* (titulada en español *La vida futura*). Moholy-Nagy creó un conjunto de estructuras brillantes, etéreas, y varias esculturas cinéticas con materiales transparentes. Sin embargo, su diseño pareció demasiado futurista a Korda y finalmente la escenografía de la película, un clásico del cine, fue diseñada por Vincent Korda, corriendo los efectos especiales a cargo de Ned Mann.

Moholy-Nagy hizo muchas fotografías con cámara en Reino Unido. Sus imágenes ilustran tres libros publicados en ese país acerca de los mercados callejeros de Londres, y sobre Eton College y Oxford, así como numerosos artículos de revistas. Continuó explorando el potencial de la fotografía en color y realizó al menos dos cortometrajes más, uno sobre langostas y otro sobre el nuevo zoológico londinense de Whipsnade.

Aunque Moholy-Nagy llevaba pintando sobre plásticos opacos desde mediados de los años veinte, en esta nueva etapa comenzó a trabajar con materiales transparentes. Según dejó escrito, el uso de plásticos transparentes le obligaba a reincorporar texturas y sombras en sus composiciones. También descubrió las posibilidades del movimiento. Las primeras de estas creaciones consistían en láminas de plástico fijadas sobre un tablero blanco. Moholy-Nagy comenzó pintando y cortando o haciendo agujeros en el soporte plástico, para montar seguidamente éste sobre una superficie blanca o gris claro. Cuando se iluminaba directamente la obra, las sombras que ésta arrojaba quedaban incorporadas a la composición, moviéndose a la vez que la fuente de luz. A mediados de los años cuarenta, decidió comenzar a enmarcar los plásticos pintados y fijarlos sobre bases de madera. Puesto que este nuevo tipo de creaciones no tenía nombre, las bautizó «moduladores de espacio». El húngaro quedó fascinado por el plexiglás y demás plásticos transparentes. Por desgracia, se trata de materiales perecederos, de modo que muchas de aquellas hermosas e innovadoras obras no han llegado a nuestros días.

Chicago (1937-1946)

En 1937, la Association of Arts and Industries, un grupo de empresarios de Chicago interesados en incorporar el diseño contemporáneo a sus productos, tomó la decisión de inaugurar una



Durante una conferencia, Chicago, 1946.

escuela propia. Habían quedado impresionados por el método educativo que en el campo del diseño había aplicado la Bauhaus alemana, así que propusieron a Walter Gropius que dirigiera la futura institución. Gropius, no obstante, acababa de aceptar un puesto en la Universidad de Harvard, así que recomendó a su antiguo colaborador, László Moholy-Nagy. A Moholy-Nagy le encantó que se le ofreciera una nueva oportunidad para dar clase, de modo que se trasladó a Chicago junto con su familia en el otoño de 1937.

La escuela abrió en octubre. Ocupaba una mansión que había pertenecido en el pasado a Marshall Field, magnate de los grandes almacenes. Moholy-Nagy llamó a la escuela New Bauhaus: American School of Design y se dispuso a poner en práctica el plan de estudios de la Bauhaus alemana, tal cual se había aplicado en los años de dirección de Gropius. Sin embargo, aquella «Nueva Bauhaus» cerró en junio de 1938, víctima de revueltas estudiantiles y diversas dificultades financieras. Moholy-Nagy se vio obligado a regresar al trabajo comercial, pero no abandonó el objetivo de llevar el proyecto educativo de la Bauhaus a Estados Unidos.

En febrero de 1939, Moholy-Nagy inauguró su propia escuela, que llamó The School of Design in Chicago. La primera de las varias sedes fue una antigua panadería de Ontario Street. La nueva institución pudo abrir sus puertas gracias al generoso aporte de Walter P. Paepcke, director de la Container Corporation of America, quien había sido miembro de la ya desaparecida Association of Arts and Industries. Paepcke también puso a disposición de The School of Design una propiedad cerca de Somonauk (Illinois), unos 120 kilómetros al suroeste de Chicago, donde se celebrarían numerosos cursos de verano. Además, el industrial asumió la vital función de enlace entre la escuela y la comunidad empresarial de Chicago, cuyo apoyo fue crucial para el éxito de la misma, pero que a menudo no comprendía los propósitos de Moholy-Nagy.

En 1944, The School of Design sufrió una reorganización y cambió de nombre: se llamó a partir de entonces The Institute of Design in Chicago. En 1945 se trasladó temporalmente a State Street y Rush Street. El verano del año siguiente se celebró en The Institute of Design un simposio bajo el título «The New Vision in Photography», en el que participaron célebres fotógrafos y que dirigió todas las miradas hacia Chicago y su escuela. Ese mismo año, la institución



László Moholy-Nagy en Mills College, Oakland, 1940.

quedó instalada por fin en un edificio propio, la antigua sede de la Chicago Historical Society, en Dearborn Street. Tres años más tarde, en 1949, el instituto se convertiría en uno de los departamentos del Illinois Institute of Technology, el cual aún hoy funciona como heredero de la escuela fundada por Moholy-Nagy.

Aunque la escuela absorbía gran parte de su tiempo y energía, Moholy-Nagy continuó pintando, haciendo fotografías, dando conferencias y publicando. Fue capaz de mantener un nivel extraordinariamente alto de productividad creativa, en parte por el carácter enormemente enérgico que había desarrollado. No obstante, no habría podido conseguir todo lo que se había propuesto durante sus años de Chicago sin la eficaz y entregada ayuda de su esposa, Sibyl.

Moholy-Nagy instaló su caballete en una esquina del salón de su casa y se dedicó a pintar sobre lienzo y plástico, trabajando principalmente de noche, cuando regresaba a casa tras el trabajo en la escuela. Su estilo durante los años cuarenta fue dinámico, caracterizándose por las formas curvilíneas y los colores claros y brillantes. Su gran versatilidad queda demostrada particularmente en sus dibujos sobre papel. Fue en esta etapa estadounidense cuando comenzó a crear esculturas estáticas y cinéticas en plexiglás. A veces montaba las esculturas sobre superficies brillantes, otras les añadía varas curvas de metal pulido. Continuó creando y exponiendo fotogramas, los cuales presentaban el mismo estilo energético y a menudo curvilíneo de sus pinturas y esculturas.

¿Y qué fue de sus fotografías convencionales, las hechas con cámara? Incluso hoy día, las fotografías convencionales de Moholy-Nagy que se han publicado o expuesto pertenecen invariablemente al conjunto de imágenes que tomó en Europa. Los historiadores de la fotografía parecen estar de acuerdo en que Moholy-Nagy dejó la fotografía convencional tras llegar a Chicago. Sin embargo, lo cierto es que nunca dejó de fotografiar, sobre todo con una cámara Leica de 35 milímetros que había adquirido en Inglaterra. El principal motivo de este malentendido histórico reside en el hecho de que Moholy-Nagy dejara de interesarse por mostrar su obra fotográfica al público. Aunque han sobrevivido algunas imágenes en blanco y negro destinadas a la publicidad, la mayor parte de lo que queda son fotografías familiares. Otro factor de peso es que durante los años cuarenta, Moholy-Nagy fotografió sobre todo en

color. Continuó experimentando con la nueva película diapositiva Kodachrome, que comenzó a comercializarse en 1937. Realizó cientos de diapositivas de 35 milímetros a color, de las cuales se conservan sólo unas pocas. En ellas se ilustran los mismos temas que aparecían en sus anteriores fotografías en blanco y negro: viajes, retratos, composiciones formales, así como la actividad de la escuela. Hizo hermosas imágenes abstractas, creando obras de arte con tan sólo luz y color. Sin embargo, los procesos de la reproducción en color de la época no satisfacían sus exigencias, así que hoy por hoy no sabemos cuál fue su última fotografía.

Moholy-Nagy continuó también realizando cortometrajes en 16 milímetros, entre los que figura una importante serie sobre la escuela. La mayor parte de estas películas tardías fueron en color. Además de documentar con toda viveza las actividades y productos de la escuela, dichas producciones hacían las veces de material de promoción, que Moholy-Nagy utilizó durante sus conferencias por todo el país.

Su último libro, *Vision in Motion*, expone su filosofía educativa y se fundamenta en los principios de la Bauhaus. Su reflejo en la realidad material fueron el plan de estudios y los productos de la escuela. Hoy en día, *Vision in Motion* sigue siendo la guía que mejor ilustra los objetivos y logros de The Institute of Design durante los años en que estuvo dirigido por Moholy-Nagy.

En el invierno de 1945 se le diagnosticó leucemia. Siguió tratamiento con rayos x, lo cual le permitió continuar con su sobrehumana agenda durante otro año más. Murió el 24 de noviembre de 1946 a la temprana edad de 51 años. Sus cenizas reposan en el Graceland Cemetery de Chicago, su ciudad adoptiva.

PELÍCULAS, PROYECTOS, PROPUESTAS

FILMOGRAFÍA COMENTADA 1921-1934

JEANPAUL GOERGEN

La relación cronológica comprende, junto a las películas realizadas, también manuscritos, proyectos y propuestas de películas de László Moholy-Nagy. Las películas que sí se proyectaron públicamente se han organizado siguiendo los criterios habituales en el campo del cine, esto es, según la fecha en la que la película pasó la censura o la fecha de su primera proyección. Todas las dataciones están contrastadas y justificadas. No se han realizado indicaciones sobre el tipo de copia, ya que en numerosos archivos las películas de Moholy-Nagy se encuentran disponibles en copias de 35mm y de 16mm. Aún no se ha realizado una comparación entre los materiales obtenidos de diversas fuentes. La Fundación Moholy-Nagy publicó en el año 2009 nueve películas de László Moholy-Nagy en DVD. (www.moholy-nagy.org).

Nota: Las películas rodadas aparecen en mayúsculas, los proyectos en caja baja.

MANUSCRITO DE PELÍCULA

Dinámica de la gran ciudad

(Alemania, 1921/22)

MANUSCRITO: László Moholy-Nagy / Colaboración: Carl Koch.

MENTIONES EN LA PRENSA:

«A nagyváros dinamikája», en: *MA*, Viena, septiembre 1924 [húngaro]; «Dinámica de la gran ciudad», en: *Film-Kurier*, Berlín, nº. 109 de 9-5-1925, suplemento: «El cine del mañana; Dinámica de la gran ciudad. Boceto para una película y una tipofoto



Proyectos cinematográficos realizados mediante fotogramas, c. 1926. Fotografía: *Nuevas formas de imagen cinemática*. Compresión de la nariz en la película *Dos*. En *Film-Kurier*, Nº 1, 1 de enero de 1927, suplemento 6. En: Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen/Bibliothek.

simultáneas», en: *Malerei, Fotografie, Film*, Múnich, Albert Lenczner, 1925, pp. 114-129; 1927, pp. 120-135.

DATACIÓN: se ha extraído del prólogo de la segunda versión aparecida en *Malerei, Fotografie, Film* (Pintura, fotografía, cine).

ESBOZOS DE PELÍCULAS

Esbozos de películas partiendo de fotogramas (Alemania, 1926)

OBSERVACIONES Y DATACIÓN: se ha realizado a partir de dos fotogramas

que tenían respectivamente los títulos de «*Dos*» y «*Caer-Subir*».¹

1. «Neue Formen des Filmbildes»

(«Nuevas formas de la imagen filmica»), 1926, en: *Film-Kurier*, Berlín, nº. 1, 1-1-1927, suplemento nº. 6. László Moholy-Nagy. *Compositions lumineuses 1922-1943* (*Composiciones luminosas 1922-1943*), París, Centro Georges Pompidou, 1995, Ilustración 54 aparecida en p. 61; p. 143.

PROYECTO DE PELÍCULA

Película inacabada (Alemania, 1928)

OBSERVACIONES Y DATACIÓN:

«He empezado una película corta, que mide unos 500-600 metros y que no he terminado. Faltan las tomas en el estudio y los efectos de iluminación».²

2. «Der Künstler gehört in die Industrie! Ein Gespräch mit Professor L. Moholy-Nagy» («¡El artista forma parte de la industria! Una conversación con el catedrático L. Moholy-Nagy»), Dessau-Berlín, en: *Film-Kurier*, Berlín, nº. 283, 28-11-1928.

PROYECTO DE PELÍCULA

Sardinas / La revolución de los pescadores (Alemania, 1928/29)

PRODUCCIÓN: Prometheus, distribuidora de películas, GmbH, Berlín / Producción: Jefrem Schalito / Dirección: László Moholy-Nagy / Guión: Ilja Ehrenburg / Decorados: Robert Scharfenberg, Carl Haacker.

CONTENIDO: «La vida de los pescadores de sardinas en su dependencia de la política de precios y de los *trust*. Huelga. Pesca. La fábrica no se queda con la captura. Un intento de revalorizar la captura en otro lugar al que se accede vía marítima. Tormenta. Accidente. Las mujeres de los pescadores naufragados protagonizan una revuelta. Quieren demoler la fábrica. El vigilante de un faro rescata a los pescadores naufragados. Euforia. Entre tanto, los gendarmes toman la fábrica. De ahí en adelante se trabaja bajo su supervisión.»³

DATACIÓN: según informes de prensa de la época.⁴

3. «László Moholy-Nagy: ton- oder stummfilmvorschläge. Handschriftliche deutsche Aufzeichnung» («László Moholy-Nagy: propuestas de películas mudas o sonoras. Notas manuscritas en alemán»), en: Krisztina Passuth: *Moholy-Nagy*, Dresde, Verlag der Kunst, 1982, pp. 417-418.

4. Igual que nota 2. «Experimental- und Studio-Filme» («Películas experimentales y grabadas en estudio»), en: *Film-Kurier*, Berlín, n.º. 166, de 15-7-1929. Ver también nota 3.

PROYECTO DE PELÍCULA

The Isle Of Hope (*La isla de la esperanza*) (Gran Bretaña, 1929)

OBSERVACIONES Y DATACIÓN:

«Resulta peligroso hablar de películas que aún se están haciendo, pero es prácticamente seguro que una película dirigida por L. Moholy-Nagy resultará de un interés excepcional. El autor de *Malerei, Fotografie, Film* (Pintura, fotografía, cine) que es, a su vez, responsable de tantos avances en los estudios sobre fotografía fija, trabaja actualmente en *The Isle Of Hope* (*La isla de la esperanza*), la historia de un hombre y el océano, que se está rodando en las costas de Gran Bretaña.»⁵

5. O. B. [Oswell Blakestone]: «Two Titles to Remember» («Dos títulos para recordar»), en: *Close up*, Territet (Suiza), julio de 1929, pp. 69-70.

FRAGMENTOS DE PELÍCULA

Mirakel.

Fragmentos de película para la obra de teatro *Los cuentos de Hoffmann* (Alemania, 1929)

PRODUCCIÓN: Ópera en la plaza de la República, Berlín / Dirección: László Moholy-Nagy.

ESTRENO: 12 de febrero de 1929.

OBSERVACIONES: no se ha podido comprobar que existiese censura; se desconoce la duración. La película se ha documentado gracias a la reproducción en la época de cuatro tiras de la película.⁶

PROCEDENCIA: la película está catalogada como desaparecida.

6. Theo van Doesburg: «Film als reine Gestaltung» («El cine como creación pura»), en: *Die Form*, Berlín, n.º. 10, mayo de 1929, pp. 241-248.

FRAGMENTOS DE PELÍCULA

Fragmentos de película para la obra de teatro *El mercader de Berlín* (Alemania, 1929)

PRODUCCIÓN: teatro *Piscator*.

Ludwig Klopfer, Berlín / Dirección: László



Proyección en tres pantallas. Fotografía procedente de «Alex Strasser: Película en el teatro», en: *Filmtechnik*, Halle 28, septiembre de 1929. pp. 417-419.

Moholy-Nagy / Cámara: Alex Strasser / Dibujos animados: Elwitz-Schönfeld.

NOTA DE LA CENSURA: 28 de agosto de 1929, oficina de Berlín, n.º. 23307; 35mm, b/n, 2 actos, 699 metros (= 30' a 20 imágenes por segundo; 26' a 24 imágenes por segundo), muda, todos los públicos.

ESTRENO: 6 de septiembre de 1929, Berlín (Teatro de la plaza Nollendorf, como parte de la escenificación de la obra *El mercader de Berlín*).

OBSERVACIONES: en los archivos de la Filmoteca Nacional alemana se

encuentra el visto bueno de la película por parte de la oficina de censura. Película sin subtítulo. Los créditos se han obtenido del programa de la obra de teatro.⁷

DATACIÓN: obtenida a partir de la fecha de la oficina de censura y de la primera proyección.

PROCEDENCIA: la película está catalogada como desaparecida.

7. Fundación Archivo de la Academia de las Artes, Berlín.

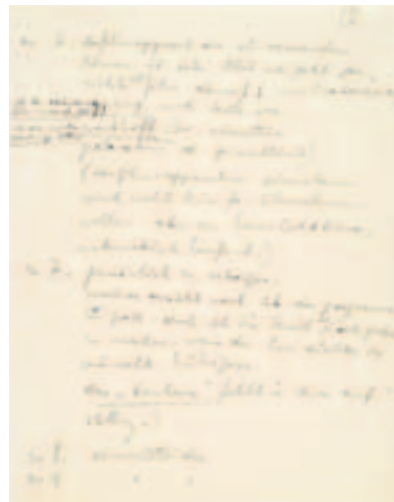
PROYECTO

Espacio de la actualidad (1930)

AUTOR: László Moholy-Nagy, para el Museo Provincial de Hanóver.

DESARROLLO: para esta instalación, Moholy-Nagy había previsto establecer un pequeño cine en el que se proyectarían fragmentos de películas: «... intentos abstractos de Eggeling y partes del principio de montaje de Werthoff (quizás también *Potemkin* o *La línea general* de Eisenstein)».⁸

8. Carta de László Moholy-Nagy a Alexander Dörner, 9-8-1930, citada en Monika Flacke-Knoch: *Museumskonzeptionen in der*



Carta de László Moholy-Nagy a Alexander Dörner, fechada el 9 de agosto de 1930. Sprengel-Museum, Hanóver Mr. Pürer. © Sprengel Museum Hannover Fotografía: Michael Herling / Aline Gwose.

Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover (Concepciones museísticas en la República de Weimar. El trabajo de Alexander Dörner en el Museo provincial de Hannover), Marburg, Jonas Verlag, 1985, reproducción p. 165. Sobre «El espacio en la actualidad», ver pp. 77-99. Las referencias son: SYMPHONIE DIAGONALE (Alemania, 1925, Viking Eggeling), ACORAZADO POTEMKIN (Unión Soviética 1929, BRONENOSSEZ POTJOMKIN) y LA LÍNEA GENERAL (Unión Soviética 1929, STAROE I NOWOJE – GENERALNAJA LINIJA), así como presumiblemente la película MUSTER VON DSIGA WERTOWS MONTAGE, proyectada durante la Exposición de Cine y Fotografía de la Federación Alemana en Stuttgart, 1929. Solicitante ante la oficina de censura de Berlín: Federación Alemana, Berlín. Fecha de la censura: 28-5-1929, número de registro 22554, 35mm, 301 m (=13' a 20 imágenes por segundo), todos los públicos. Esta última relación no se menciona de manera explícita.

PROYECTO DE PELÍCULA **Del sábado al lunes**

(Alemania, ca. 1930)

CONTENIDO: «El problema del parar, del tiempo libre, de los festivos y los domingos, fines de semana en la gran ciudad. Búsqueda desesperada del equilibrio entre el tiempo libre y la jornada laboral. En el esfuerzo de encontrar lo adecuado se consume la mayor parte de la energía. El trasfondo de la llamada “industria del entretenimiento”, en manos de unos pocos que se aprovechan del pobre proletario.

El objetivo: la semana equilibrada. El día normal, sin prisas. Equilibrio psíquico y típico. El camino hacia ese equilibrio. Deporte y clubs colectivos».⁹

DATACIÓN: según la relación «proyectos de películas mudas y sonoras», de László Moholy-Nagy.

9. Igual que nota 3.

PROYECTO DE PELÍCULA

Película de teatro (Alemania, ca. 1930)

CONTENIDO: (película sonora) «Preparación de una obra de teatro, profundización en su intención y su realización, los ensayos y la representación en secuencias simultáneas. Esta película explica el problema de los límites entre el cine y el teatro».

DATACIÓN: según la relación «proyectos de películas mudas y sonoras» de László Moholy-Nagy.

PROYECTO DE PELÍCULA

La casa febril (Alemania, ca. 1930)

CONTENIDO: «Una corrala de vecinos. El ambiente social. Condiciones sociales. Sus consecuencias. Posible utilización durante un procedimiento judicial».

DATACIÓN: según la relación «proyectos de películas mudas y sonoras» de László Moholy-Nagy.

PROYECTO DE PELÍCULA

Una película de desempleados

(Alemania, ca. 1930)

CONTENIDO: «cero-dos-cero-cero-siete».

DATACIÓN: según la relación «proyectos de películas mudas y sonoras» de László Moholy-Nagy.

PROYECTO DE PELÍCULA

La vida de un callejón

(Alemania, ca. 1930)

CONTENIDO: «Dos años de aceleración».

DATACIÓN: según la relación «proyectos de películas mudas y sonoras» de László Moholy-Nagy.

PROYECTO DE PELÍCULA

Los pintores en verano y lo que no ven (Alemania, ca. 1930)

DATACIÓN: según la relación «proyectos de películas mudas y sonoras» de László Moholy-Nagy.

PROYECTO DE PELÍCULA

Temas cómicos (Alemania, ca. 1930)

CONTENIDO: «Una vez gallina, gallina para siempre», «a cada uno lo suyo», etc.

APARICIÓN EN LOS MEDIOS:

«Una vez gallina, gallina para siempre. Un escenario filmico con la utilización de un motivo de *Auguste Bolte*, de Kurt Schwitters», en: *Telehor*, Brno, 1936, n.º. 1-2, suplemento especial sobre László Moholy-Nagy, p. 128 y ss.

DATACIÓN: a partir de la datación que aparece en el artículo «Huhn bleibt huhn» («Una vez gallina, gallina para siempre») (1925-30) y de la relación «proyectos de películas mudas y sonoras» de László Moholy-Nagy.

PROYECTO DE PELÍCULA

La barriga de Berlín / La barriga de la gran ciudad

(Alemania, finales de 1930)

CONTENIDO: «La película quiere mostrar diferentes aspectos relacionados entre sí. 1º: el aprovisionamiento de la gran ciudad. La terrorífica diferencia entre el género amontonado y el ínfimo poder adquisitivo de la mayoría; 2º: el camino que sigue cada uno de los alimentos (por ejemplo, cada una de las partes de un buey sacrificado) hasta llegar al consumidor; 3º: el conflicto entre el campo y la ciudad, entre el campesino y el proletario; 4º: la optimista solución del problema en la ciudad, la solidaridad colectiva entre proletarios en contraposición a la frecuente estrechez de los campesinos. El tema brinda la oportunidad de tratar numerosas situaciones que aún no han aparecido en una película: el nacimiento de los animales en el campo, el transporte del ganado, el transporte de frutas y verduras del campo a la gran ciudad. La organización de los mataderos, de la industria del abastecimiento. Los mercados. Las fábricas de conservas, etc., para tratar la situación social desde la perspectiva de la alimentación. (...) Película sonora».¹⁰

DATACIÓN: según los informes de prensa coetáneos.¹¹

10. Igual que nota 3. También las citas mencionadas.

11. «Moholy-Nagy arbeitet an einem filmstoff» («Moholy-Nagy está trabajando en el material de una película»), en: *Film-Kurier*, Berlín, n.º. 282, 29-11-1930.

PROYECTO DE PELÍCULA

Finlandia / Imágenes de las calles de Finlandia (Alemania, 1930/31)

CÁMARA Y DIRECCIÓN: László Moholy-Nagy.

CONTENIDO: imágenes de Finlandia.

DATACIÓN: según los recuerdos de Sibyl Moholy-Nagy.¹²

12. Sibyl Moholy-Nagy: *László Moholy-Nagy, un experimento total*, Mainz, Berlín, Kupferberg, 1972, p. 63.

PROYECTO DE PELÍCULA

Imagen reflejada (Alemania, 1931/32)

PRODUCCIÓN Y DIRECCIÓN:

László Moholy-Nagy / Guión: Sybille Pietzsch [Sibyl Moholy-Nagy].

CONTENIDO: dos espejos en el interior de un camión de mercancías abierto: «Habría una cámara orientada a cada uno de los espejos. El camión tenía que conducir por Berlín, (...) y cada cámara debía filmar los acontecimientos ocurridos en un solo día, entre la mañana y la puesta del sol. Gracias a los espejos, la vida en la ciudad se mostraría reflejada, distorsionada, cortada y concentrada».¹³

DATACIÓN: según los datos de Sibyl Moholy-Nagy.¹⁴

13. Igual que nota 12, p. 60 y p. 67.

14. Igual que nota anterior.

PELÍCULA

JUEGO LUMINOSO – NEGRO-BLANCO-GRIS (Alemania, 1932)

PRODUCCIÓN, CÁMARA Y

DIRECCIÓN: László Moholy-Nagy /



Fotograma de la película
Juego luminoso – Negro-blanco-gris, 1930.
© Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan.

Patrocinado por AGFA y AEG (fabricación del Modulador espacio-luz).

RODAJE: invierno de 1931.¹⁵

NOTA DE LA CENSURA: 4 de marzo de 1932, oficina de Berlín, n.º. 31163, 35mm, b/n, 1 acto, 150 metros (= ca. 5,30' a 24 imágenes por segundo), muda, todos los públicos.

PRIMERA PROYECCIÓN: 4 de marzo de 1932 en Berlín (en Kamera, junto con IMPRESSIONEN VOM ALTEN MARSEILLER HAFEN [*Impresiones del viejo puerto de Marsella*], que se emitía antes de GALGENVÖGEL [*Gamberros*], HELL'S HEROES (*Héroes del infierno*), Estados Unidos, 1930, de William Wyler).

SIGUIENTES PROYECCIONES: 20 de noviembre de 1932, Londres (New Victoria Theatre, programa n.º. 58 de la «Film Society»); 4 de diciembre de 1932, Fráncfort del Meno (Gloria-Palast, en el 6.º día de «Las mañanas de cine» dentro del programa «El nuevo Fráncfort»); ca. 13 de diciembre de 1932, Núremberg (Neue Bilderbühne, emisión especial para el grupo de teatro del centro de formación para adultos); principios de 1933, Nueva York (Programm der Film Society of New York).

OBSERVACIÓN: visto bueno de la película por parte de la oficina de censura de los archivos de la Filmoteca Nacional.

APARICIÓN EN LOS MEDIOS:

«Fényjáték-film», en: *Korunk*, Kolozsvár-Napoca, n.º. 12, 1931, p. 866 y siguientes (húngaro); «A film új lehetőségei (Fekete, fehér és szürke filmjáték)», en: *Munka*, Budapest, n.º. 24, 1932, pp. 685-687 [húngaro].¹⁶

DATACIÓN: existe una datación que la sitúa en 1930 en un folleto de 1939/40 de la School of Design, Chicago.¹⁷ En 1944, László Moholy-Nagy dijo recordar 1930 como el año de producción de esta película.¹⁸ La datación de 1932 se ha extraído de la ficha de la censura, así como de la fecha de la primera proyección. Además, en una nota sobre su texto publicado en 1932 «Probleme des neuen Films» («Problemas del film actual») se confirma esta fecha como la de la grabación de la película. En él, Moholy afirma al respecto de su «aparato lumínico» en la exposición de París de 1930: «Mi intención es introducir este trabajo en las películas, no como reflejo de las máquinas que se inventan ni de los efectos que puede producir la luz, sino que pretendo utilizarlo filmicamente». La redacción de la revista *Die Form* comenta esta observación: «Y Moholy-Nagy ha rodado esta película, *Juego luminoso – Negro-blanco-gris*, con ayuda de AGFA y AEG».¹⁹

VERSIONES: Según Passuth, existen dos variantes de esta película.²⁰

15. Igual que nota 12, pp. 59-61.

16. Traducción de Passuth, *op. cit.*, pp. 328-331 y pp. 330-331.

17. School of Design, Chicago, Illinois (Folleto del programa y publicidad), 1939/40, p. 11.

18. «László Moholy-Nagy: Resümee eines Künstlers» («László Moholy-Nagy: El resumen de un artista»), en: Passuth, *op. cit.*, pp. 375-383.

19. László Moholy-Nagy: «Probleme des neuen Films» («Problemas del film actual»), en *Die Form*, Berlín, n.º. 5, 15 de mayo de 1932, pp. 155-159.

20. Krisztina Passuth: «Das Lichtrequisit» («El requisito de la luz»), en: Passuth, *op. cit.*, pp. 67-69. Estos datos no están comprobados

PELÍCULA

IMPRESIONES DEL VIEJO PUERTO DE MARSELLA (VIEUX PORT) (Alemania, 1932)

PRODUCCIÓN, CÁMARA Y

DIRECCIÓN: László Moholy-Nagy.

RODAJE: 1929.



Fotograma de la película
Impresiones del viejo puerto de Marsella, 1929
© Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan.

NOTA DE LA CENSURA: 4 de marzo de 1932, oficina de Berlín, n.º. 3172, 35mm, b/n, 266 metros (= ca. 10' a 24 imágenes por segundo), muda, todos los públicos.

PRIMERA PROYECCIÓN: 4 de marzo de 1932 en Berlín (en Kamera, junto con JUEGO LUMINOSO – NEGRO-BLANCO-GRIS, que se emitía antes de GALGENVÖGEL [*Gamberros*], HELL'S HEROES [*Héroes del infierno*], Estados Unidos, 1930, de William Wyler).

SIGUIENTES PROYECCIONES: 4 de diciembre de 1932, Fráncfort del Meno (Gloria-Palast, en el 6.º. día de «Las mañanas de cine» dentro del programa «El nuevo Fráncfort»); ca. 13 de diciembre de 1932, Núremberg (Neue Bilderbühne, emisión especial para el grupo de teatro del centro de formación para adultos).

OBSERVACIÓN: visto bueno de la película por parte de la oficina de censura de los archivos de la Filmoteca Nacional.

DATACIÓN: existe una datación que la sitúa en 1929 en un folleto de 1939/40 de la School of Design, Chicago.²¹ La datación de 1932 se ha extraído de la ficha de la censura, así como de la fecha de la primera proyección.

21. Igual que nota 17.

PELÍCULA BODEGÓN BERLINÉS

(Alemania, 1932)

PRODUCCIÓN, CÁMARA Y DIRECCIÓN: László Moholy-Nagy / Colaboración de Sybille Pietzsch [Sibyl Moholy-Nagy].



Fotograma de la película
Bodegón berlinés, 1931
© Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan.

FORMATO Y DURACIÓN: 35mm, b/n, muda, ca. 230 m²² (= ca. 8' a una reproducción de 24 imágenes por segundo).

OBSERVACIONES: la película no fue censurada en la República de Weimar.

PRIMERA PROYECCIÓN: no tuvo lugar ninguna proyección pública antes de la emigración de Alemania de Moholy-Nagy en 1934.

DATACIÓN: existe una datación que la sitúa en 1926 en un folleto de 1939/40 de la School of Design, Chicago.²³ La datación de 1932 se ha realizado en base a los recuerdos de Sibyl Moholy-Nagy.²⁴

22. Calculado según la copia de 16 mm que se encuentra en el Archivo Bauhaus de Berlín.

23. Igual que nota 17.

24. Igual que nota 12, p. 72.

PELÍCULA LOS GITANOS DE LA GRAN CIUDAD

(Alemania, 1932/33)

PRODUCCIÓN, CÁMARA Y DIRECCIÓN: László Moholy-Nagy / Colaboración: Hellmuth Brandis,²⁵ Sybille Pietzsch (Sibyl Moholy-Nagy).

FORMATO Y DURACIÓN: 35mm, b/n, muda, aprox. 328 m²⁶ (= 12' a una reproducción de 24 imágenes por segundo).

OBSERVACIONES: La película se prohíbe en el Tercer Reich: «El primer impedimento fue que la película había sido rodada por un extranjero no perteneciente a la Cámara de Directores alemana. Cambiamos el título y yo aparecí como



Fotograma de la película
Los gitanos de la gran ciudad, 1932
© Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan.

productor, pero la volvieron a rechazar porque mostraba circunstancias que tenían lugar en Alemania desde una óptica poco favorecedora». Según los recuerdos de Sibyl Moholy-Nagy, la película conservada se trata de «una copia acortada y comercial del film». La música prevista para la película, compuesta por un joven húngaro, no se pudo usar por problemas entre la patente y el sistema de sonido que se utilizó en la creación de la película.²⁷

PRIMERA PROYECCIÓN: no tuvo lugar ninguna proyección pública antes de la emigración de Alemania de Moholy-Nagy en 1934.

DATACIÓN: el rodaje comenzó en abril de 1932.²⁸ La datación de 1932/33 se ha realizado en base a los recuerdos de Sibyl Moholy-Nagy, en particular, su referencia a la cámara de cine adquirida (provisionalmente) el 14 de julio de 1933.

VERSIONES POSTERIORES: en 1982, Chronos Film sacó a la venta una adaptación sonora de 10 minutos de duración: «*Los gitanos de la gran ciudad* / Guión: Sibyl Moholy-Nagy / Voz en off: Uta Hallant / Música: Django Reinhardt / Asesoramiento musical: Wolfgang de Gelmini / Adaptación: Irmgard von zur Mühlen / Producción: Chronos Film GmbH / Se ha respetado en su mayor parte la versión de László Moholy-Nagy, no obstante, se han realizado cambios de secuencias y cortes. / Cuttering: Dorothee Müller».²⁹

25. «Moholy-Nagy filmt *Großstadt-zigeuner*» («Moholy-Nagy rueda *Los gitanos de la gran*



Fotograma de la película *Congreso de arquitectos*, 1933
© Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan.

ciudad»), en: *Film-Kurier*, Berlín, nº. 92, 19 de abril de 1932.

26. Según la copia conservada en el Instituto Fílmico Alemán (Deutsche Filminstitut, DFI), Fráncfort del Meno y Wiesbaden.

27. Igual que nota 12, p. 80.

28. Igual que arriba.

29. Cinemateca Alemana, Berlín, archivo de texto.

PELÍCULA

THE COMING OF THE DIAL

(*La llegada del teléfono*)

(Gran Bretaña, 1933)

PRODUCCIÓN: GPO Film Unit / Producción: John Grierson / Dirección: Stuart Legg / Escenas abstractas de *Juego luminoso – Negro-blanco-gris*, de László Moholy-Nagy.

FORMATO Y DURACIÓN: 35mm, b/n, sonora, 1361 pies.

PELÍCULA

A.B.C. IN SOUND (*A.B.C. en el sonido*) (Alemania, 1933)

PRODUCCIÓN, DIBUJOS Y

DIRECCIÓN: László Moholy-Nagy.

NOTA DE LA CENSURA: la película no fue censurada en la República de Weimar.

FORMATO: 35mm, b/n, sonora, 2-3'.

CONTENIDO: «En este simpático experimento, el catedrático Moholy-Nagy muestra los cambios que tienen lugar en el sonido cuando se produce una manipulación arbitraria de una banda sonora. Cada cambio en la banda, aunque

sea tipográfico, en el perfil o en el diseño, resulta audible inmediatamente. Así, la banda sonora ha sido refotografiada, de manera que sea visible en pantalla acompañada simultáneamente de cada sonido que se produce con los cambios».³⁰

PRIMERA PROYECCIÓN: 10 de diciembre de 1933, Londres (Tivoli Palace Theatre, 67º programa de la Film Society).

DATACIÓN: existe una datación que la sitúa en 1932 en un folleto de 1939/40 de la School of Design, Chicago.³¹ Datación basada en el programa de la Film Society.

OBSERVACIÓN: la duración se ha calculado según el programa de la Film Society.

30. *The Film Society programmes*, 1925-1939. Nueva York: Arno Press 1972.

31. Igual que nota 17.

PELÍCULA

CONGRESO DE ARQUITECTOS.

DIARIO DE LA PELÍCULA / FILM

JOURNAL (Europa, 1933)

PRODUCCIÓN, CÁMARA Y

DIRECCIÓN: László Moholy-Nagy / Distribuidora: Film Society, Londres.

FORMATO Y DURACIÓN: 35mm, b/n, muda, 875 m³² (= 32' en una reproducción de 24 imágenes por segundo).

CONTENIDO: «El Congreso de arquitectos se realizó con medios no profesionales y se trató de una especie de prueba: se intentó grabar, como si se tratase de un diario fílmico, la intimidad que se creó entre los participantes y los progresos que surgieron de un congreso de arquitectura que se le celebró a bordo de un barco. El IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna tuvo lugar en el pequeño buque griego *Patris II*, que partió de Marsella el 29 de julio y llegó a Atenas el 1 de agosto. Ese día los miembros dedicaron otros cinco más a explorar el archipiélago griego, volvieron a bordo el 10 de agosto y finalizaron el periplo en Marsella el día 13 de agosto. Acudió representación de veinticinco países. (...) La película se realizó con

medios y condiciones de *amateur*, con una cámara de mano desprovista de trípode, con una cantidad muy limitada de rollo, que se había comprado en momentos diferentes y de diferentes calidades, y sin que hubiese un escenario preparado para la grabación ni un orden fijado en las secuencias, sino que se grabó cuando la ocasión parecía adecuada. El resultado final pretendía mostrar el trabajo realizado en el congreso y las características nacionales y personales de cada uno de los delegados. Con esa intención, trabajando con medios limitados, el catedrático Moholy-Nagy pretende demostrar que el *amateur* puede hacer su contribución al arte del cine.»³³

PRIMERA PROYECCIÓN: 10 de diciembre de 1933, Londres (Tivoli Palace Theatre, 67º programa de la Film Society). No tuvo lugar ninguna proyección pública en Alemania antes de la emigración de Moholy-Nagy en 1934.

NOTA DE LA CENSURA: la película no fue censurada en la República de Weimar.

DATACIÓN: basada en el programa de la Film Society.

32. Calculado según la copia de 16mm que se encuentra en el Archivo Bauhaus de Berlín.

33. Igual que nota 30.

LISTA DE OBRA

FOTOGRAFÍA BLANCO Y NEGRO

p. 10

Sin título (Retrato múltiple), 1927
Gelatina de bromuro de plata, 28,4 x 37,8 cm
Colección Folkwang Museum, Essen

p. 25

Desde la torre de la radio, Berlín, 1928
Gelatina de plata, 28 x 21,3 cm
Colección privada

p. 26

Eton. Alumnos viendo un partido de cricket, ca. 1930
Gelatina de plata
Imagen: 15,7 x 20,7 cm. Papel: 16,3 x 21,3 cm
Comprado en 1994. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, París. © Fotografía CNAC/MNAM
Dist. RMN

p. 27

Dessau, 1926-28
Gelatina de plata, 24,8 x 18,6 cm
The Museum of Fine Arts Houston, Houston.
Cortesía de la Fundación Prospero. © László Moholy-Nagy Estate/Artists Rights Society (ARS), Nueva York

p. 28

Sillas en Margate, 1935
Díptico en gelatina de plata, 36,9 x 29,5 cm
(cada una)
Colección George Eastman House, Rochester.
Comprado a la Sra. Sibyl Moholy-Nagy con fondos de Eastman Kodak Company

p. 29

Escandinavia, 1930
Fotografía, gelatina plata. Copia de época realizada por el autor, 24,7 x 17,8 cm
The Museum of Fine Arts Houston, Houston.
Cortesía de la Fundación Prospero. © László Moholy-Nagy Estate/Artists Rights Society (ARS), Nueva York

p. 30

Desayuno, 1929
Gelatina de plata, 38 x 28 cm
Colección E. y G. Tatintsian, Berlín

p. 31

Señores en un lago, 1930
Gelatina de plata, 14,5 x 19,5 cm
Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem

p. 32

Vista desde el puente transportador de Marsella – Columna de hierro, 1929
Gelatina de plata, 49,9 x 40 cm
Colección George Eastman House, Rochester.
Comprado a la Sra. Sibyl Moholy-Nagy con fondos de Eastman Kodak Company

p. 33

Puente transportador de Marsella, 1929
Gelatina de plata, 22,3 x 29 cm
Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem

p. 34

Estación superior del teleférico, Marsella, 1930
Gelatina de plata, 18,1 x 23,8 cm
Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem

p. 35

Desde el puente, 1929
Copia de época, 50 x 40 cm
Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York

p. 36

En Tesino, 1923
Copia de época, 39,8 x 29,9 cm
Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York

p. 38

Vista desde el estudio (negativo), ca. 1928
Copia de época, 23,8 x 17,8 cm
Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York

Vista desde el estudio (positivo), ca. 1928
Copia de época, 24 x 18,2 cm
Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York

p. 39

Bote en el lago Wannsee (negativo), 1927
Copia de época, 30,3 x 23,4 cm
Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York

p. 40

La bailarina Gret Palucca, ca. 1930
Gelatina de bromuro de plata, 21,5 x 14,4 cm
Colección Folkwang Museum, Essen

A través de la cerca, 1927

Gelatina de plata, 49,8 x 39,9 cm
Colección George Eastman House, Rochester.
Comprado a la Sra. Sibyl Moholy-Nagy con fondos de Eastman Kodak Company

p. 41

Calle La Canebière, Marsella – Vista a través de la reja del balcón, 1928
Gelatina de plata, 24,4 x 17,5 cm
Colección George Eastman House, Rochester.
Donación de Katharine Kuh

p. 42

Plano de cemento reforzado, Ascona, 1928
Gelatina de plata, 49,7 x 40 cm
Colección George Eastman House, Rochester.
Comprado a la Sra. Sibyl Moholy-Nagy con fondos de Eastman Kodak Company

Château de La Sarraz, 1928

Gelatina de plata, 49,2 x 39,5 cm
Colección George Eastman House, Rochester.
Comprado a la Sra. Sibyl Moholy-Nagy con fondos de Eastman Kodak Company

p. 43

Estocolmo, ca. 1930
Fotografía, gelatina plata. Copia de época realizada por el autor, 24,2 x 17,8 cm
The Museum of Fine Arts Houston. Cortesía de Max e Isabell Smith Herzstein. © László Moholy-Nagy Estate/Artists Rights Society (ARS), Nueva York

p. 44

Llegada del barco, ca. 1930

Gelatina de plata, 17,9 x 24,4 cm

Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief,
Haarlem

p. 45

Gente en embarcadero, 1930

Gelatina de plata, 23,3 x 29 cm

Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief,
Haarlem

p. 46

Se acerca el barco de vapor, 1929

Gelatina de bromuro de plata, 28,9 x 21,3 cm

Colección Folkwang Museum, Essen

Estocolmo, 1930

Gelatina de plata, 18 x 24 cm

Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief,
Haarlem

p. 47

Bitterfeld, Alemania, ca. 1930

Gelatina de plata, 17 x 2,7 cm

Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief,
Haarlem

p. 48

Mercado en Turku, Finlandia, 1930

Gelatina de plata, 17,4 x 23,2 cm

Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief,
Haarlem

Mercado en Turku, Finlandia, 1930

Gelatina de plata, 18 x 24 cm

Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief,
Haarlem

p. 49

Estocolmo, 1930

Gelatina de plata, 18 x 24,4 cm

Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief,
Haarlem

p. 50

Balsas en Savonlinna, Finlandia, 1930

Gelatina de plata, 18 x 24 cm

Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief,
Haarlem

Colega fotógrafo en el océano Ártico, 1930

Gelatina de plata, 17,6 x 24 cm

Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief,
Haarlem

p. 51

En la cubierta, 1930

Gelatina de plata, 18,1 x 24,4 cm

Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief,
Haarlem

p. 52

Fiordo cerca de Hammerfest,

Noruega, 1930

Gelatina de plata, 18 x 24,4 cm

Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief,
Haarlem

p. 53

En Svolvaer, en el archipiélago Lofoten,

Noruega, 1930

Gelatina de plata, 17,5 x 23,7 cm

Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief,
Haarlem

p. 54

Lucia Moholy, ca. 1921-29

Gelatina plata. Copia de época realizada por el
autor, 8 x 5,4 cm

Colección del Tokyo Metropolitan Museum of
Photography, Tokio

Lucia Moholy, ca. 1924

Gelatina de plata, 7,1 x 5,4 cm

Cortesía Kicken Gallery, Berlín

p. 55

Ellen Frank, 1929

Copia de época, 39,8 x 29,9 cm

Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York

p. 56

Lucia Moholy, 1928

Copia de época, 39,8 x 29,9 cm

Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York

p. 57

Granjero finlandés, 1930

Gelatina de plata, 17,6 x 24,3 cm

Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief,
Haarlem

p. 58

Noruega, 1930

Gelatina de plata, 17,5 x 24 cm

Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief,
Haarlem

Noruega, 1930

Gelatina de plata, 17,2 x 23,5 cm

Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief,
Haarlem

p. 59

Niño finlandés en Kiutaköngäs, 1930

Gelatina de plata, 17,5 x 24,3 cm

Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief,
Haarlem

p. 60

Paul Citroen, Frau Süss y Paul Hartland,

ca. 1934

Gelatina de plata, 30 x 24,1 cm

Colección Gemeentemuseum Den Haag, La Haya

p. 61

Greta Walberstein, del grupo Schoop,

ca. 1929

Gelatina de plata, 23,9 x 17,8 cm

Comprado en 1994. Centre Pompidou, París. Musée
national d'art moderne / Centre de création
industrielle, París. © Fotografía CNAC/MNAM
Dist. RMN

p. 62

Los niños sibaritas en Ascona, 1926

Copia de época, 39,8 x 29,9 cm

Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York

Oskar Schlemmer en Ascona, 1927

Gelatina plata. Copia de época realizada por el
autor, 23,5 x 17,4 cm

Colección del Tokyo Metropolitan Museum of
Photography, Tokio

p. 63

Ulm, Mayo. La primera hora de sol, 1928

Gelatina de plata, 38,7 x 28,6 cm

Colección E. Zyablov, Moscú

p. 64

Ellen Frank en la playa, ca. 1921-29

Gelatina plata. Copia de época realizada por el
autor, 24 x 18 cm

Colección del Tokyo Metropolitan Museum of
Photography, Tokio

Mujer en la playa, ca. 1929

Gelatina de plata, 30 x 20 cm

Colección E. Zyablov, Moscú

p. 65

Ellen Frank en la playa, ca. 1929

Gelatina plata. Copia de época realizada por el
autor, 18,1 x 13 cm

Colección del Tokyo Metropolitan Museum of
Photography, Tokio

p. 66

Prueba de natación, ca. 1929

Gelatina de plata

Imagen: 24 x 18 cm. Papel: 28,2 x 17,2 cm

Comprado en 1994. Centre Pompidou, París. Musée
national d'art moderne / Centre de création
industrielle, París. © Fotografía CNAC/MNAM
Dist. RMN

Niños en la playa, 1929

Gelatina de plata, 37 x 28,7 cm

Colección E. y G. Tatintsian, Berlín

p. 67

Lago Mayor, Ascona, Suiza, ca. 1930

Gelatina de plata, 20,8 x 28,4 cm

Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem

p. 68

Viejo puerto de Marsella, 1929

Gelatina de plata, 17,9 x 24,3 cm

Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem

Sombras en la carretera, ca. 1930

Gelatina de plata, 19 x 20,3 cm

Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem

p. 69

En el café, s/f

Fotografía, gelatina plata. Copia de época realizada por el autor, 28,2 x 20,6 cm

The Museum of Fine Arts Houston, Houston.

Cortesía de Max e Isabell Smith Herzstein. © László Moholy-Nagy Estate/Artists Rights Society (ARS), Nueva York

p. 70

Gare Montparnasse vista desde el taller de Mondrian, París, 1930

Gelatina de plata, 20 x 24 cm

Colección Gemeentemuseum Den Haag, La Haya

Tejados de Brighton, 1936

Gelatina de plata, 49,4 x 39,7 cm

Colección George Eastman House., Rochester

Comprado a la Sra. Sibyl Moholy-Nagy con fondos de Eastman Kodak Company

p. 71

Montparnasse visto desde el taller de Mondrian, París, 1930

Gelatina de plata, 30 x 24,1 cm

Colección Gemeentemuseum Den Haag, La Haya

p. 72

Pezpalo en Vadsø, Noruega, 1930

Gelatina de plata, 18 x 24,4 cm

Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem

Vista desde un café en París, 1930

Fotografía, 30 x 24,2 cm

Colección Gemeentemuseum Den Haag, La Haya

p. 73

Funeral en Marsella, 1929

Gelatina de plata, 17 x 23,1 cm

Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem

p. 74

El vendedor de helados es un viejo escocés, ca. 1926-28

Gelatina de plata

Imagen: 20,6 x 14,8 cm. Papel: 21,2 x 15,2 cm.

Comprado en 1994. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, París. © Fotografía CNAC/MNAM Dist. RMN

Sin título, ca. 1928

Gelatina de plata

Imagen: 20,5 x 15,6 cm. Papel: 21,6 x 15,7 cm

Comprado en 1994. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, París. © Fotografía CNAC/MNAM Dist. RMN

p. 75

Sin título (*Eton College*), ca. 1926-32

Gelatina de bromuro de plata, 15,7 x 20,7

Colección Folkwang Museum, Essen

p. 76

París, ca. 1928

Gelatina de plata, 23,5 x 17,5 cm

Comprado en 1994. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, París. © Fotografía CNAC/MNAM Dist. RMN

La mendiga no será

fotografiada, Marsella, 1929

Gelatina de plata, 16,5 x 23,5 cm

Colección Spaarnestad Photo/Nationaal Archief, Haarlem

p. 77

Marsella, Viejo Puerto, ca. 1929

Copia de época, 18 x 23,8 cm

Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York

p. 78

Marsella, 1929

Gelatina de bromuro de plata, 23,1 x 17,1 cm

Colección Folkwang Museum, Essen

p. 79

Tubinga, ca. 1928-32

Gelatina de bromuro de plata, 23,1 x 17,2 cm

Colección Folkwang Museum, Essen

FOTOPLÁSTICA

P. 81

Celos, 1924-27

Fotoplástica, gelatina de plata, 30 x 24,6 cm

Colección Victoria & Albert Museum, Londres

p. 82

La despedida, 1924

Gelatina de plata

Imagen: 33,40 x 25,5 cm. Papel: 33,8 x 29,2 cm

J. Paul Getty Museum, Los Ángeles. © Estate László Moholy-Nagy/Artists Rights Society (ARS), Nueva York

p. 83

Militarismo, cartel de propaganda, 1924

Gelatina de plata, 17,9 x 12,8 cm

J. Paul Getty Museum, Los Ángeles. © Estate László Moholy-Nagy/Artists Rights Society (ARS), Nueva York

p. 84

Nuestros grandes hombres, 1924

Gelatina de plata, 14,1 x 19,6 cm

J. Paul Getty Museum, Los Ángeles. © Estate László Moholy-Nagy/Artists Rights Society (ARS), Nueva York

La cabeza de agua, 1925

Gelatina de plata, 24,4 x 17,9 cm

J. Paul Getty Museum, Los Ángeles. © Estate László Moholy-Nagy/Artists Rights Society (ARS), Nueva York

p. 85

Las hermanas Olly y Dolly, ca. 1925

Gelatina de plata, 37,4 x 27,5 cm

J. Paul Getty Museum, Los Ángeles. © Estate László Moholy-Nagy/Artists Rights Society (ARS), Nueva York

p. 86

Rapto de las Sabinas, 1927

Gelatina de plata

Imagen: 20,6 x 15,1 cm. Papel: 21,1 x 15,7 cm

J. Paul Getty Museum, Los Ángeles. © Estate László Moholy-Nagy/Artists Rights Society (ARS), Nueva York

p. 87

El caballero benévolo, 1924

Gelatina de plata

Imagen: 28,1 x 2,3 cm. Papel: 29,4 x 21,7 cm

J. Paul Getty Museum, Los Ángeles. © Estate László Moholy-Nagy/Artists Rights Society (ARS), Nueva York

p. 88

La estructura del mundo, 1925

Gelatina de plata, 24,4 x 17,9 cm

J. Paul Getty Museum, Los Ángeles. © Estate
László Moholy-Nagy/Artists Rights Society (ARS),
Nueva York

p. 89

El matrimonio acabado, 1925

Gelatina de plata

Imagen: 16,5 x 12,1 cm. Papel: 17,9 x 11 cm

J. Paul Getty Museum, Los Ángeles. © Estate
László Moholy-Nagy/Artists Rights Society (ARS),
Nueva York

p. 90

Me llamo Andana, 1927

Fotoplástica, gelatina plata. Copia de época

realizada por el autor, 22,1 x 16,3 cm

Colección del Tokyo Metropolitan Museum of
Photography, Tokio

Leda y el cisne, 1925

Fotoplástica, gelatina de plata, 18 x 13,5 cm

Colección Victoria & Albert Museum, Londres

p. 91

Los independientes, 1927

Impresión, collage, 64,4 x 49,7 cm

Colección Folkwang Museum, Essen

p. 92

En el oído de Dios, 1923

Fotocollage, 48,2 x 33,2 cm

Cortesía Kicken Gallery, Berlín

p. 93

Entre el cielo y la tierra, 1923

Collage con fotograma y lápiz, 65 x 50 cm

Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York

FOTOGRAMAS

p. 2

Sin título, 1929

Fotograma, gelatina de plata, 39,6 x 30 cm

Fotostiftung Schweiz, Winterthur.

Donación *in memoriam* S. y C. Giedion Welcker

p. 3

Sin título, Londres, 1935

Fotograma, gelatina de plata, 30,5 x 24 cm

Colección Folkwang Museum, Essen

p. 109

Fotograma, ca. 1925

Fotograma, gelatina de plata, 39,8 x 30 cm

Cortesía Kicken Gallery, Berlín / Galerie Ulrich
Fiedler, Berlín

p. 110

Sin título, Weimar, 1924

Fotograma, gelatina de plata, 12,5 x 13 cm

Colección Folkwang Museum, Essen

p. 111

Sin título, Dessau, 1925-28

Fotograma, gelatina de plata, 23,7 x 17,7 cm

Colección Folkwang Museum, Essen

p. 112

Fotograma Nr. II, 1922

Fotograma, gelatina de plata, 95,5 x 68,5 cm

Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York

Sin título, ca. 1925-27

Fotograma, gelatina de plata, 23 x 17,5 cm

Comprado en 1994. Centre Pompidou, París. Musée
national d'art moderne / Centre de création
industrielle, París. © Fotografía CNAC/MNAM
Dist. RMN

p. 113

Sin título, Londres, 1935

Fotograma, gelatina de plata, 24 x 15 cm

Colección Folkwang Museum, Essen

p. 114

Sin título, Berlín, 1922

Fotograma, gelatina de plata, 17,7 x 12,8 cm

Colección Folkwang Museum, Essen

Sin título, Dessau, 1925-28

Fotograma, gelatina de plata, 23,9 x 17,8 cm

Colección Folkwang Museum, Essen

p. 115

Fotograma, 1922

Fotograma, gelatina de plata, 14 x 8,9 cm

Colección Kirkland, Londres

p. 116

Sin título, 1929

Fotograma, gelatina de plata, 39,5 x 30 cm

Fotostiftung Schweiz, Winterthur.

Donación *in memoriam* S. y C. Giedion Welcker

p. 117

Sin título, 1929

Fotograma, gelatina de plata, 39,8 x 29,8 cm

Fotostiftung Schweiz, Winterthur. onación *in
memoriam* S. y C. Giedion Welcker

p. 118

Sin título, Chicago, 1938

Fotograma, gelatina de plata, 25,4 x 20,2 cm

Colección Folkwang Museum, Essen

p. 119

Sin título, Chicago, 1940

Gelatina de bromuro de plata, 50,1 x 40,2 cm

Colección Folkwang Museum, Essen

p. 120

Sin título, 1929

Fotograma, gelatina de plata, 39,8 x 30 cm

Fotostiftung Schweiz, Winterthur.

Donación *in memoriam* S. y C. Giedion Welcker

Sin título, 1929

Fotograma, gelatina de plata, 39,5 x 30 cm

Fotostiftung Schweiz, Winterthur.

Donación *in memoriam* S. y C. Giedion Welcker

p. 121

Sin título, 1929

Fotograma, gelatina de plata, 39,9 x 30 cm

Fotostiftung Schweiz, Winterthur.

Donación *in memoriam* S. y C. Giedion Welcker

p. 122

Sin título, ca. 1925-27

Fotograma, gelatina de plata, 23,8 x 17,8 cm

Comprado en 1994. Centre Pompidou, París. Musée
national d'art moderne / Centre de création
industrielle, París. © Fotografía CNAC/MNAM Dist.
RMN

Fotograma-mano, 1926

Fotograma, gelatina de plata, 22,2 x 29,3 cm

Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York

p. 123

Fotograma con Torre Eiffel encima,
ca. 1928

Fotograma, gelatina de plata, 18 x 23,8 cm

Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York

p. 124

Sin título, Berlín, 1922-23

Fotograma, gelatina de plata, 18,1 x 12,7 cm

Colección Folkwang Museum, Essen

Sin título, Weimar, 1923-25

Fotograma, gelatina de plata, 24 x 18 cm

Colección Folkwang Museum, Essen

p. 125

Blume, ca. 1925-27

Fotograma, gelatina de plata, 23 x 17,2 cm
Comprado en 1994. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, París. © Fotografía CNAC/MNAM Dist. RMN

p. 126

Sin título, Dessau, 1925-26

Fotograma, gelatina de plata, 23,9 x 17,8 cm
Colección Folkwang Museum, Essen

p. 127

Sin título, ca. 1937-46

Fotograma, gelatina de plata,
25,3 x 20,5 cm
Comprado en 1994. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, París. © Fotografía CNAC/MNAM Dist. RMN

p. 128

Sin título, ca. 1923-27

Fotograma, gelatina de plata, 23,9 x 17,9 cm
Comprado en 1994. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, París. © Fotografía CNAC/MNAM Dist. RMN

Sin título, ca. 1925-27

Fotograma, gelatina de plata, 23,9 x 17,8 cm
Comprado en 1994. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, París. © Fotografía CNAC/MNAM Dist. RMN

p. 129

Sin título, Dessau/Weimar, 1925-28

Fotograma, gelatina de plata, 24 x 17,9 cm
Colección Folkwang Museum, Essen

p. 130

Sin título, 1925

Fotograma, gelatina de plata, 17,9 x 23,9 cm
Comprado en 1994. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, París. © Fotografía CNAC/MNAM Dist. RMN

Fotograma, 1925

Fotograma, gelatina de plata, 18,1 x 23,8 cm
Colección Kirkland, Londres

p. 131

Sin título, ca. 1938

Fotograma original de Chicago, 20,4 x 25,2 cm
Fotostiftung Schweiz, Winterthur.
Donación *in memoriam* S. y C. Giedion Welcker

p. 132

Sin título, 1925-26

Fotograma, gelatina de plata, 17,9 x 23,5 cm
Comprado en 1994. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, París. © Fotografía CNAC/MNAM Dist. RMN

Sin título, ca. 1925-26

Contratipo, fotograma, gelatina de plata,
14,8 x 20,3 cm
Comprado en 1994. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, París. © Fotografía CNAC/MNAM Dist. RMN

p. 133

Sin título, 1929

Fotograma, gelatina de plata, 39,5 x 30 cm
Fotostiftung Schweiz, Winterthur.
Donación *in memoriam* S. y C. Giedion Welcker

p. 134

Sin título, Chicago, 1939

Fotograma, gelatina de plata, 28,1 x 35,6 cm
Colección Folkwang Museum, Essen

p. 135

Sin título, 1929

Fotograma, gelatina de plata, 28,5 x 22,5 cm
Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York

p. 262

Sin título, 1929

Fotograma, gelatina de plata, 39,9 x 30 cm
Fotostiftung Schweiz, Winterthur.
Donación *in memoriam* S. y C. Giedion Welcker

p. 263

Fotograma 40, 1943

Fotograma, gelatina de plata, 50,5 x 40,3 cm
Colección privada

FOTOGRAFÍA COLOR

p. 146

Sin título, 1936-46

Copia en papel Fujicolor Crystal Archive
Imagen: 22,8 x 34, 2 cm. Papel: 27,9 x 35,5 cm
Cortesía de László Moholy-Nagy Estate y Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York

p. 147

Sin título, 1936-46

Copia en papel Fujicolor Crystal Archive
Imagen: 22,8 x 34,2 cm. Papel: 27,9 x 35,5 cm
Cortesía de László Moholy-Nagy Estate y Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York

p. 148

Sin título, ca. 1940

Copia en papel Fujicolor Crystal Archive
Imagen: 22,8 x 34,2 cm. Papel: 27,9 x 35,6 cm
Cortesía de László Moholy-Nagy Estate y Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York

p. 149

Sin título, 1937-46

Copia en papel Fujicolor Crystal Archive
Imagen: 22,8 x 34,2 cm. Papel: 27,9 x 35,5 cm
Cortesía de László Moholy-Nagy Estate y Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York

p. 150

Sin título, 1939-46

Copia en papel Fujicolor Crystal Archive
Imagen: 22,8 x 34,2 cm. Papel: 27,9 x 35,5 cm
Cortesía de László Moholy-Nagy Estate y Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York

Sin título, ca. 1940

Copia en papel Fujicolor Crystal Archive
Imagen: 22,8 x 34,2 cm. Papel: 27,9 x 35,6 cm
Cortesía de László Moholy-Nagy Estate y Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York

p. 151

Sin título, ca. 1940

Copia en papel Fujicolor Crystal Archive
Imagen: 27,9 x 35,5 cm
Cortesía de László Moholy-Nagy Estate y Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York

p. 152

Sin título, 1940-44

Copia en papel Fujicolor Crystal Archive
Imagen: 22,8 x 34,2 cm. Papel: 27,9 x 35,5 cm
Cortesía de László Moholy-Nagy Estate y Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York

p. 153

Sin título, 1939

Copia en papel Fujicolor Crystal Archive
Imagen: 22,8 x 34,2 cm. Papel: 27,9 x 35,5 cm
Cortesía de László Moholy-Nagy Estate y Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York

p. 154

Sin título, 1939

Copia en papel Fujicolor Crystal Archive
Imagen: 22,8 x 34, 2 cm. Papel: 27,9 x 35,5 cm
Cortesía de László Moholy-Nagy Estate y Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York

Sin título, 1939

Copia en papel Fujicolor Crystal Archive
Imagen: 22,8 x 34,2 cm. Papel: 27,9 x 35,5 cm.
Cortesía de László Moholy-Nagy Estate y Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York

p. 155

Sin título, 1936-46

Copia en papel Fujicolor Crystal Archive

Imagen: 22,8 x 34,2 cm. Papel: 27,9 x 35,5 cm

Cortesía de László Moholy-Nagy Estate y Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York

p. 156

Estudio con alfileres y cintas, 1937-38

Copia en color, montaje, 34,9 x 26,5 cm

Colección George Eastman House, Rochester.

Donación de la Eastman Kodak Company

Sin título, 1939

Copia en papel Fujicolor Crystal Archive

Imagen: 22,8 x 34,2 cm. Papel: 27,9 x 35,5 cm

Cortesía de László Moholy-Nagy Estate y Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York

p. 157

László Moholy-Nagy y Paul Hartland

"Carnaval". Composición con dos

máscaras, ca. 1934

Fotografía. Dye Transfer, 23 x 16,8 cm

Colección Gemeentemuseum Den Haag, La Haya

PINTURA Y TÉCNICA MIXTA

p. 169

A, ca. 1920

Collage. Imagen: 45 x 35 cm. Marco: 73 x 62 cm

Colección privada

Muere, 1920

Collage y dibujo sobre papel (tinta/pastel)

Imagen: 31 x 22 cm. Marco: 50 x 40 cm

Colección privada

p. 170

Composición, 1922

Gouache

Imagen: 21 x 33 cm. Marco: 39,5 x 50,5 cm

Colección privada, Suiza

p. 171

KVII, 1922

Óleo sobre lienzo, 115,3 x 135,9 cm

Tate: adquirido en 1961

p. 172

Composición A XXI, 1925

Óleo sobre lienzo

Imagen: 96 x 77 cm. Marco: 124,5 x 105,5 cm

Colección LWL-Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster.

Fotografía: LWL-LMKuk/ Rudolf Wakonigg

p. 173

Composición A XI, ca. 1923

Pintura

Imagen: 115,6 x 131,1 cm. Marco: 118,8 x 133,7 cm

Colección Gemeentemuseum Den Haag, La Haya

pp. 174-175

Construcción, 1922-23

6 litografías, 66 x 44 cm (cada una)

Museu Coleção Berardo, Lisboa

p. 176

Composición geométrica, ca. 1922

Corte de linóleo en papel marrón

Imagen: 15,7 x 11,5 cm. Papel: 23,7 x 19,7 cm

Colección Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín

Sin título, 1923

Grabado sobre papel

Imagen: 14,9 x 19,5 cm. Papel: 24,5 x 33,5 cm

Colección Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín

p. 177

G8, 1926

Óleo sobre plástico, 40,6 x 50,8 cm

Colección privada

p. 178

Sin título, ca. 1920-21

Xilografía en Helles Papier

Imagen: 22 x 16,8 cm. Papel: 37,5 x 26,6 cm

Colección Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín

Sin título, ca. 1921-22

Corte de linóleo en papel crema

Imagen: 19,9 x 14,5 cm. Papel: 32,6 x 25 cm

Colección Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín

p. 179

Composición. Ensamblaje-fotograma, 1926

Fotograma

Imagen: 94 x 65 cm. Marco: 100 x 72,5 cm

Colección Gemeentemuseum Den Haag, La Haya

p. 180

Sistema cinético constructivo, 1922

Fotomontaje, tinta china, acuarela sobre cartón,

76 x 54,5 cm

Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu

Köln, Colonia

Utensilio luminoso para escenario

eléctrico, 1922-29

Pluma, acuarela, moldeado por inyección sobre

papel (collage), 40 x 30 cm

Colección Ernst und Kurt Schwitters/Sprengel

Museum, Hanóver. Fotografía: Michael Herling/Aline

Gwose, Sprengel Museum Hannover, Hanóver

p. 181

Utensilio luminoso para escenario eléctrico, 1929-30

Collage sobre papel. (Collage montado sobre papel de copia, tinta, acuarela, blanco base, papel de color), 65 x 49,8 cm

Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Colonia

p. 182

Composición AM4, 1926

Óleo sobre lienzo, 95 x 74 cm

Colección Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt

p. 183

Am 7 (26), 1926

Óleo sobre lienzo, 75,8 x 96 cm

Colección Ernst und Kurt Schwitters/Sprengel

Museum, Hanóver. Fotografía: Michael Herling/Aline

Gwose, Sprengel Museum Hannover, Hanóver

p. 184

GAL AB I, 1930

Óleo sobre plástico, 53,34 x 41,8 cm

Colección privada

p. 185

SRho 1, 1936

Pintura. Imagen: 78,7 x 64 cm. Marco: 91,1 x 86 cm

Galerie Berinson, Berlín / Ubu Gallery, Nueva York

p. 186

LIV, 1936

Óleo sobre lienzo, 72,5 x 92,5 cm

Öffentliche Kunstsammlung Basel. Kunstmuseum

und Museum für Gegenwartskunst, Basilea

p. 187

Construcción AL6, 1933-34

Óleo sobre aluminio, 60 x 50 cm

IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat,

Valencia

p. 188

Composición CH B3, 1941

Óleo sobre lienzo

Imagen: 127 x 203 cm. Marco: 131 x 208,7 cm

Colección privada, Suiza

p. 189

CH 8A, 1939

Pintura, 81,3 x 101 cm

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

p. 190

PACMAC, 1943

Óleo sobre plexiglás, 58,4 x 71,1 cm

Colección privada

Boceto de PACMAC, 1943

Lápiz y pastel sobre papel

Imagen: 20,5 x 23,5 cm. Marco: 45 x 48 cm

Colección privada

p. 191

CH XIV, 1939

Óleo sobre lienzo, 118 x 119,5 cm

Museu Coleção Berardo, Lisboa

p. 192

Formas de serpiente, 1946

Dibujo en tinta sobre cartón, 69 x 54 cm

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

p. 193

Movimiento Nr. 2, 1946

Dibujo en tinta sobre cartón, 73,5 x 94 cm

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

p. 194

Barras giratorias, 1946

Plexiglás pintado sobre madera, 35 x 70 cm

Colección privada

Sin título, 1946

Óleo sobre metacrilato, 22,2 x 45,4 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York.

Cortesía del Sr. y la Sra. Marcel Breuer. Fotografía

Sheldan C. Collins

p. 195

Nuclear II, 1946

Óleo sobre lienzo

Imagen: 126,3 x 126,3 cm. Marco: 130,2 x 130,2 cm

Milwaukee Art, Milwaukee.

Cortesía de Kenneth Parker

PELÍCULAS

p. 202

Impresiones del viejo puerto de Marsella, 1929

Película muda, 9 min.

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

p. 203

Juego luminoso – Negro-blanco-gris, 1930

Película con música, 6 min.

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

p. 206

Bodegón berlinés, 1931

Película muda, 9 min.

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

p. 207

Los gitanos de la ciudad, 1932

Película con música, 11 min.

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

p. 210

Congreso de arquitectos, 1933

Película muda, 29 min.

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

p. 211

La nueva arquitectura y el zoológico de Londres, 1936

Película muda, 16 min.

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

p. 214

Talleres de diseño, 1944

Película con música y voz en off, 36 min. 11 seg.

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

p. 215

No molestar, 1945

Película con música, 20 min.

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

ESCENOGRAFÍAS, VESTUARIO Y DISEÑO GRÁFICO

p. 217

Diseño de vestuario para Cuentos de Hoffmann, 1929

Acuarela sobre papel, 34,8 x 26,8 cm

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

Diseño de vestuario para Cuentos de Hoffmann, 1929

Acuarela sobre papel, 34,8 x 26,8 cm

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

p. 218

Diseño de vestuario para Cuentos de Hoffmann, 1929

Acuarela sobre papel, 35 x 27 cm

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

Diseño de vestuario para Figaro, 1930

Acuarela sobre papel, 29,8 x 20,2 cm

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

Diseño de vestuario para Madame Butterfly, 1931

Acuarela sobre papel, 26 x 19,8 cm

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

Diseño de vestuario para Madame Butterfly, 1931

Acuarela sobre papel, 29,1 x 21 cm

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

p. 219

Diseño de vestuario para Cuentos de Hoffmann, 1929

Acuarela sobre papel, 34,3 x 27 cm

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

Diseño de vestuario para Cuentos de Hoffmann, 1929

Acuarela sobre papel, 34,5 x 27 cm

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

Diseño de vestuario para Cuentos de Hoffmann, 1929

Acuarela sobre papel, 34,8 x 26,8 cm

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

Diseño de vestuario para Cuentos de Hoffmann, 1929

Acuarela sobre papel, 34,8 x 26,8 cm

Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan

p. 220

Cuentos de Hoffmann, acto primero (Olimpia), 1928

Técnica mixta sobre papel, 41,7 x 48,9 cm

Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Colonia

p. 221

Cuentos de Hoffmann, acto segundo (Giulietta), 1928

Técnica mixta sobre papel, 41,7 x 48,9 cm

Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Colonia

p. 222

Efectos de sombra para la ópera Madame Butterfly, State Opera, Berlín, 1931

Gelatina de plata, 58,1 x 78,2 cm

Colección George Eastman House, Rochester.

Comprado a la Sra. Sibyl Moholy-Nagy con fondos de Eastman Kodak Company

Efectos especiales para la película La vida futura de H. G. Wells y A. Korda, 1936

Gelatina de plata, 18,6 x 23,4 cm

Colección George Eastman House, Rochester.

Comprado a la Sra. Sibyl Moholy-Nagy con fondos de Eastman Kodak Company

p. 223

Escenario Cuentos de Hoffmann, State Opera, Berlín, 1929.

Gelatina de plata, 21,8 x 38,2 cm

Colección George Eastman House., Rochester

Comprado a la Sra. Sibyl Moholy-Nagy con fondos de Eastman Kodak Company

Efectos especiales para la película La vida futura de H. G. Wells y A. Korda, 1936
Gelatina de plata, 18,5 x 23,6 cm
Colección George Eastman House, Rochester .
Comprado a la Sra. Sibyl Moholy-Nagy con fondos de Eastman Kodak Company

p. 224
Tarjeta para la exposición de la Bauhaus, 1923
Litografía a color sobre Helles Papier
Imagen: 13,7 x 8,8 cm. Papel: 14,2 x 9,4 cm
Colección Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín

p. 225
Pneumatik , 1924
Lápiz, tinta, aerógrafo, témpera, sobre papel fotográfico, 16 x 12,7 cm
Colección E. Zyablov, Moscú

p. 226
Folleto de la exposición Film und Foto, 1929
22 x 10,7 cm
Colección Kunstbibliothek. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín

no ilustrada
Tarjeta de la exposición *Film und Foto*, 1929
10,5 x 14,7 cm
Colección Kunstbibliothek. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín

no ilustrada
Erwin Piscator. Das Politische Theater, folleto anunciando el libro, 1929
21 x 15,2 cm
Colección Kunstbibliothek. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín

p. 227
Cubierta de la revista Het Overzicht Nº 16, Amberes, 1923
Huecograbado y tipografía, 32,7 x 25,3 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, Valencia

Pintura, fotografía, cine, s/f
Portada de libro. Huecograbado y tipografía, 23 x 18 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, Valencia

Cubierta de la revista iio nº 14.
Editada en Ámsterdam, 1928
Huecograbado y tipografía, 30 x 21 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, Valencia

60 fotos (fototeca 1), Berlín, 1930
Libro de fotografías. Huecograbado y litografía, 30 x 20 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, Valencia

p. 228
Sobrecubierta del libro Das Politische Theater de E. Piscator. Berlín, 1929
Huecograbado y tipografía. Reproducción de un fotomontaje de Moholy-Nagy, 20,7 x 34,3 cm
Colección Kunstbibliothek. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín

p. 229
R. Frank. El cráneo del jefe negro Makaua, 1931
Portada de libro, 19,5 x 48,2 cm
Colección Kunstbibliothek. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín

Will Grohmann. La colección de Ida Bienert, 1933
Portada de libro, 25,4 x 42,8 cm
Colección Kunstbibliothek. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín

p. 230
Paul Klee. Cuaderno de notas pedagógico. Libro Bauhaus 2, 1925
23,7 x 37,7 cm
Colección Kunstbibliothek. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín

El movimiento alemán del gremio de la construcción, 1928
Portada de libro, 29,8 x 42,5 cm
Colección Kunstbibliothek. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín

p. 231
Nuevos trabajos de los talleres de la Bauhaus. Libro Bauhaus 7, 1927
23,5 x 38,2 cm
Colección Kunstbibliothek. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín

Albert Gleizes. Kubismus. Libro Bauhaus 13, 1928
23,5 x 39,7 cm
Colección Kunstbibliothek. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

Presidente

Juan Miguel Hernández León

Director

Juan Barja

Subdirector

Javier López-Roberts

Coordinadora cultural

Lidija Sircelj

Adjunto al director

César Rendueles

Círculo de Bellas Artes
Alcalá, 42. 28014 Madrid
www.circulobellasartes.com

Círculo de Bellas Artes, Madrid. PHE10
1 de junio - 29 de agosto de 2010

Martin-Gropius-Bau, Berlín
4 noviembre de 2010 - 16 enero de 2011

Gemeentemuseum Den Haag, La Haya
29 de Enero - 1 de Mayo de 2011

EXPOSICIÓN

Proyecto

Círculo de Bellas Artes en colaboración
con Martin-Gropius-Bau, Berlín,
Gemeentemuseum Den Haag, La Haya,
y La Fábrica, Madrid

Comisaria

Oliva María Rubio

Asistencia de comisariado

Victoria del Val
Carmen Riestra

Área de Artes Plásticas del CBA

Laura Manzano
Silvia Martínez

Diseño y gráfica de la exposición

LEONA

Montaje

Departamento Técnico del CBA

Seguros

La Estrella

Transportes

Inteart, S.L.

LIBRO

Coordinación

Doménico Chiappe
Luisa Lucuix

Diseño gráfico y maqueta

Andrés Mengs

Edición

Emilio Ruiz Mateo

Traducción

Mar García Lozano (italiano-español)
Miguel Marqués (inglés-español)
Pilar Sánchez (alemán-español)

Impresión

Brizzolis

Fotomecánica

Cromotex

Ilustración de cubierta: *Blume*, ca. 1925-27
Centre Pompidou, París. Musée national d'art
moderne / Centre de création industrielle.
© Fotografía: CNAC/MNAM Dist. RMN

© La Fábrica Editorial / Círculo de Bellas
Artes, 2010

© de los textos: sus autores

© de las imágenes: Hattula Moholy-Nagy /
VEGAP, 2010

ISBN: 978-84-92841-42-4

Depósito legal: XXXX

LA FÁBRICA EDITORIAL

Editor: Alberto Anaut

Directora editorial: Camino Brasa

Director de desarrollo: Fernando Paz

Producción: Paloma Castellanos

Organización: Rosa Ureta

La Fábrica Editorial
Verónica, 13
28014 Madrid
Tel. +34 91 360 13 20
Fax +34 91 360 13 22
edicion@lafabrica.com
www.lafabricaeditorial.com

Agradecimientos

Hattula Moholy-Nagy
Ute Eskildsen
Paulina Villanueva
Ingrid Pfeiffer
Anita Beloubek-Hammer
Christina Buschmann
Sabine Hartmann
Robert Knodt
Christine Kühn
Petra Steinhard
Silvia Garavito
Ana Belén García Mula

Andrea Rosen Gallery Inc., Nueva York
Centre Pompidou. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, París
Colección E. Zyablov, Moscú
Colección Jack Kirkland, Londres
Colección E. y G. Tatintsian, Berlín
Ernst und Kurt Schwitters Stiftung/Sprengel Museum, Hánover
Folkwang Museum, Essen
Fotostiftung Schweiz, Winterthur
Fundação de Arte Moderna e Contemporanea. Coleção Berardo, Lisboa
Galería Berinson, Berlín
Galería Ulrich Fiedler, Berlín
Gemeentemuseum Den Haag, La Haya
George Eastman House, Rochester
Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, Valencia
Kicken Gallery, Berlín
Kunstabibliothek. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín
Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín
LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster
Milwaukee Art Museum, Milwaukee
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Basilea
Spaarnestad Photo/Haarlem Archief, Haarlem
Tate, Londres
The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles
The Museum of Fine Arts Houston, Houston
The Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokio
The Victoria and Albert Museum, Londres
Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Colonia
Ubu Gallery, Nueva York
Whitney Museum of American Art, Nueva York



LA FABRICA

**Martin
Gropius
Bau**

**Gemeente
museum
Den Haag**

FOTOMUSEUM DEN HAAG ∞

PHOTO**ESPAÑA**



