

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY, DE LA FOTOPLÁSTICA A LA ARQUITECTURA TOTAL

Data recepción: 2014/01/31

Data aceptación: 2016/01/13

Contacto autor: jprietolopez@udc.es

Juan Ignacio Prieto López
Universidade da Coruña

RESUMEN

El artículo se centra en el uso que Moholy-Nagy hizo de la fotografía en los años veinte en Alemania. Su trayectoria artística, en constante evolución, pretendía crear una estética artística basada en los efectos lumínicos y el dinamismo, para lo que experimentó con pintura, escultura, cine y fotografía. Su vinculación con esta última le llevó a emplearla no como un medio para la simple captación de imágenes, sino como una herramienta creativa que dio lugar a lo que definió como *Fotoplástica*, basada en la fusión de dibujo y fotomontaje. La *Fotoplástica* tuvo especial relevancia en el trabajo de Moholy-Nagy vinculado a la arquitectura, permitiéndole prefigurar una concepción espacial utópica y dinámica que había teorizado años antes.

Palabras clave: Moholy-Nagy, fotoplástica, arquitectura, total, fotografía

ABSTRACT

The paper focuses on Moholy-Nagy's use of photography in the 1920s, when he left his native Hungary to settle in Germany. His constantly evolving artistic career saw him experiment with painting, sculpture, theatre, film and photography in seeking to create an aesthetic based on light effects and dynamism. He used photography not merely to capture images, but as a creative tool that resulted in what he called "photoplastic" art and which was based on the fusion of drawing and photomontage. "Photoplastic" art was especially relevant in Moholy-Nagy's architectural work, foreshadowing a dynamic and utopian spatial conception that he had theorised years earlier.

Keywords: Moholy-Nagy, 'photoplastic' art, architecture, total, photography

1. László Moholy-Nagy. *Gesamtwerk*

László Moholy-Nagy representa el ideal de artista de la vanguardia europea de los años veinte, como autor polifacético y con una obra en constante evolución. La intención última de su producción artística era impregnar todos los ámbitos de la vida con el arte, en lo que definió como *Gesamtwerk*, por oposición a la *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner: la integración de arte y vida en lugar de la integración de las artes. Para ello experimentó con todos los medios disponibles a su alcance partiendo de la pintura y escultura para progresivamente experimentar con la fotografía, el diseño, la arquitectura, el teatro o el cine. Esta integración del arte y vida tenía como objetivo modelar una nueva sociedad integrada por un hombre "nuevo y total"¹:

*Lo que necesitamos no es la "obra de arte total", junto a la cual fluye la vida por separado, sino 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*²

La carrera artística de Moholy-Nagy sufrió un notable impulso durante su estancia en Alemania, a donde llegó procedente de Hungría en 1920. En Berlín entró en contacto con diferentes movimientos en los cuales buscó su expresión personal, pasando por el Expresionismo, el Mecano-Dadá, el Merz o el Constructivismo.

Su obra se caracteriza por una incesante capacidad evolutiva tanto en un plano formal como

conceptual, en la que sin embargo permanecen dos invariantes: su interés por la experimentación con la luz y la creación de una obra de arte dinámica y capaz de implicar al sujeto que la percibe, para lo que empleó diferentes medios y soportes, entre los que se encontraba la fotografía.

2. Arte Cinético y Productivo

El año 1922 fue un año clave en la formulación de los principios que llevaron a Moholy-Nagy a desarrollar posteriormente su obra artística. Durante ese verano escribió dos textos en los que se sintetizan las ideas que guiarán sus trabajos venideros "Producción-Reproducción" y "Sistema de Energía Dinámico-Constructivo".

En "Producción-Reproducción", Moholy-Nagy realiza un alegato a favor del arte como una disciplina capaz de sobrepasar el ámbito de la mera reproducción de imágenes para convertirse en un elemento de producción y ampliación de horizontes:

Dado que la producción—creación productiva—está ante todo servicio de la constitución humana, debemos intentar que los aparatos (medios) que hasta hoy sólo han sido empleados con fines de reproducción, se apliquen con fines productivos³

Moholy-Nagy pretendía ampliar las capacidades sensoriales del ser humano mediante el uso de la tecnología modificando el concepto de obra artística y a la vez su percepción. En el artículo la fotografía se emplea a modo de ejemplo, como uno de los medios que debe abandonar su carácter reproductivo para adentrarse en nuevos horizontes:

El aparato fotográfico fija fenómenos luminicos por medio de una placa de bromuro de plata colocada en la cara posterior de la cámara. Hasta la fecha hemos empleado esta actividad del aparato solamente de un modo secundario: para fijar—reproducir—objetos individuales a partir de la manera en que reflejan o absorben la luz. Si queremos aprovechar al máximo, también en este caso, las características de los elementos, debemos emplear la sensibilidad a la luz de la placa de bromuro de plata para captar y fijar los fenómenos luminicos creados por nosotros mismos con la ayuda de dispositivos con espejos o lentes, etcétera⁰³

Muy vinculado en sus argumentos con este escrito, el manifiesto "Sistema de Energía Dinámico-Constructivo", escrito por Moholy-Nagy y Alfréd Kemény en Julio de 1922 y publicado en Diciembre en *Der Sturm*, mantiene la idea del arte como elemento productivo capaz de ampliar los sentidos humanos, añadiendo la componente dinámica, opuesta a la concepción clásica del arte como medio estático:

Debemos, por lo tanto, reemplazar el principio estático del arte clásico con el principio dinámico de la vida universal. En la práctica: en vez de la construcción material estática (relaciones de material y forma), tenemos que organizar una construcción dinámica (constructividad vital, relaciones de energía), en que el material funciona simplemente como un transportador de energía⁴

Ambos manifiestos están claramente inspirados en el "Manifiesto Realista" publicado por Naum Gabo y Antoine Pevsner en 1920, quienes incluso llegaron a acusar de plagio a Moholy-Nagy y Kemény. Sin embargo, el manifiesto dinámico de los húngaros va más allá en cuanto que añade la búsqueda de la participación activa del sujeto que percibe la obra de arte empleando los medios técnicos mecánicos precisos en primera instancia, para después abandonarlos y tender a la desmaterialización⁵:

Llevado más lejos, la construcción única dinámica lleva al SISTEMA DE ENERGÍA-DINÁMICO-CONSTRUCTIVO, con el que, el espectador, hasta ahora receptor en su contemplación de los trabajos artísticos, sufre una potenciación de sus poderes mayor que nunca y se convierte en un factor activo en este juego de fuerzas⁰⁴

La aproximación de Moholy-Nagy a la vanguardia soviética y más concretamente al Constructivismo, se produjo en medio de un progresivo interés de la vanguardia alemana por la soviética, que en ese mismo año 1922 se puede constatar al celebrarse la Internacional Constructivista de Weimar, la Exposición Rusa de Berlín y el inicio de la publicación de la revista *Veshch-Gegenstand-Objet* dirigida por El Lissitzky e Ilya Ehrenburg. Paralelamente la obra artística de Moholy-Nagy sufrió a principios de este año 1922 un impulso y un cambio radical de orientación tras una exposición conjunta con el también húngaro László

Péri en la galería berlinesa Der Sturm, propiedad del influyente Herwarth Walden. Moholy-Nagy presentó una serie de obras que suponían un claro reflejo del proceso de búsqueda que estaba realizando en ese momento, tratando de dar respuesta con su obra a los planteamientos teóricos anteriormente enunciados. Junto a una serie de ilustraciones vinculadas al Expresionismo y al Mecano-Dadá se encontraba una colección de obras de clara orientación Constructivista con pinturas geométricas abstractas, montajes en relieve y construcciones libres que atrajeron la atención del público y la crítica de la época, como puede apreciarse en este comentario publicado por El Lissitzky en su revista:

Hace poco tiempo fue posible ver la obra de dos húngaros (en la Galería Der Sturm). Debido al impacto de la Revolución Rusa, su arte se desarrolla hacia nuestra influencia. Moholy-Nagy ha ido más allá del Expresionismo Alemán y está intentando acercarse a la Construcción. Desde la caduca no objetividad Alemana, emerge la geometría pura de Moholy y Péri. Desde las construcciones pintadas en lienzo ellos van más allá hacia el espacio y el material⁶

Una de esas construcciones era *Nickelplastik mit Spiral*, una espiral metálica pulida y brillante que asciende con su eje inclinado desde su base rectangular hasta conectarse con un soporte vertical, generando un contraste de masas en equilibrio inestable. Esta obra supone un claro acercamiento al *Monumento a la III Internacional* de Vladímir Tatlin, realizada un par de años antes y que desde su creación se convirtió en una de las piezas más representativas del Constructivismo Ruso (Fig. 1).

La reinterpretación de los principios Constructivistas por Moholy-Nagy y otros compatriotas húngaros dio lugar a una variante llamada Constructivismo Dinámico, cuyo origen fue el manifiesto redactado por Moholy-Nagy y Kemény⁷.

3. Moholy-Nagy, profesor en la Bauhaus

El éxito de la exposición en la galería Der Sturm hizo de Moholy-Nagy un artista reconocido en la escena artística berlinesa y su estudio se convirtió en un punto de encuentro de artistas como El Lissitzky, Schwitters o Hausmann. Este

reconocimiento y su constante actividad teórica y artística llevaron a Walter Gropius, director y fundador de la Bauhaus, a proponer a Moholy-Nagy como profesor del Vorkurs y el Taller de Metal en sustitución de Johannes Itten.

La llegada de Moholy-Nagy a la Bauhaus en 1923, coincide con el cambio de orientación de la institución liderado por Walter Gropius, que pretendía abandonar el Expresionismo imperante durante los primeros años de existencia de la escuela en Weimar. La Bauhaus, constituida como un campo de experimentación abierto a profesionales y alumnos de diversa procedencia, se debatía en ese momento entre el Constructivismo Ruso y el Neoplasticismo de Theo Van Doesburg, principal candidato a cubrir la plaza de Itten tras su dimisión. Sin embargo, como se comentó anteriormente, a principios de los años veinte la huella del Constructivismo empezaba



Fig. 1. László Moholy-Nagy, *Nickelplastik mit Spiral*, 1921.
© László Moholy-Nagy, VEGAP, A Coruña, 2016.

a extenderse por Alemania con exposiciones, congresos y visitas de destacados miembros de la vanguardia soviética, organizados por los movimientos políticos y artísticos de izquierda y amparados en el libre intercambio fruto del Tratado de Rapallo. Estas influencias empezaron a hacerse patentes en la Bauhaus, donde un grupo de estudiantes formó un movimiento de apoyo al Constructivismo denominado KURI, acrónimo sacado de su manifiesto fundacional, redactado por el estudiante húngaro Farkas Molnár y correspondiente a las iniciales en alemán de las palabras constructivo, utilitario, racional e internacional que formaban parte de su proclama fundacional:

Lo regular reemplaza lo accidental. En vez de lo decorativo y lo fuertemente expresivo, nosotros tenemos lo constructivo, lo utilitario, lo racional, lo internacional...⁸

La unión de todas estas circunstancias llevó a Gropius a descartar a Theo Van Doesburg y proponer a László Moholy-Nagy para sustituir a Itten y a Oskar Schlemmer como director del Taller de Teatro en lugar del Lothar Schreyer en 1923.

El cambio de orientación quedó resumido en el lema "Arte y Técnica, una nueva unidad" que supuso el abandono del Expresionismo, el simbolismo y la espiritualidad, dejando paso a una mayor presencia de la máquina en sus múltiples manifestaciones: abstracción, industrialización, dinamismo, mecanización, nuevos materiales y todo aquello que el progreso mecánico y científico traían asociado. Así, los talleres que Moholy-Nagy dirigía buscaban nuevas composiciones, efectos y una expresión formal próxima a la producción industrial, de la mano del Constructivismo Dinámico y una incesante experimentación.

4. Fotografía: la luz como medio de creación

Resulta sorprendente en este contexto constatar que la fotografía, un medio técnico de última generación, no tuviese un papel destacado en la Bauhaus durante sus primeros años y no formase parte del programa de estudios hasta 1929, cuando sí se encontraba en otras instituciones como la *Lette-Verein* de Berlín, la *Fot-*

lkwangschule de Essen o la *Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein* de Halle⁹.

Moholy-Nagy, sin embargo, introdujo la fotografía de forma no oficial en sus clases, empleándola no solamente como un medio de captura de imágenes. Para Moholy-Nagy la fotografía no podía perder su oportunidad de convertirse en un medio productivo, algo que no había sido explotado en sus casi cien años de historia, lo que la alejaba del ideal de arte que él pretendía, como expuso en varios artículos recopilados en *Malerei, Fotografie, Film* publicada en 1925:

Los medios que la fotografía nos ha ofrecido juegan un papel importante y, todavía hoy, en gran medida, son poco conocidos, tanto en su propuesta de ampliar los límites de la representación de la naturaleza, como en la utilización de la luz como medio de creación, en su capacidad de sustituir el pigmento por el claroscuro.

Apenas hemos empezado a explotar las posibilidades asombrosas que nos ofrece la cámara fotográfica. En la ampliación de nuestro campo visual, el objetivo de hoy, en sí mismo, ya no se halla sujeto a los límites restringidos de nuestro ojo...¹⁰

El texto, muy relacionado con el artículo "Producción-Reproducción", defendía la tesis de la técnica como elemento capaz de potenciar la percepción y creación artística, en el caso de la fotografía, considerando la cámara como una prótesis del ojo humano. Moholy-Nagy proponía incluso tres vías para transformar la fotografía en un medio productivo: el fotograma, la fotografía creativa y la fotoplástica.

El *fotograma*, buscaba la experimentación con la esencia misma del medio fotográfico, la acción de la luz sobre una película fotosensible, de la que fueron pioneros William Henry Fox Talbot, Christian Schad, Man Ray o el propio Moholy-Nagy que la llamaba "fotografía sin cámara" (Fig. 2):

Producción de fotografías sin cámara, o "fotogramas", realizados mediante la fijación directa de las gradaciones de negro-blanco-gris derivadas de los efectos de la luz sobre la película fotográfica. Esto produce un efecto sublime, casi inmaterial. Con ello, las posibilidades del trabajo con luz per-

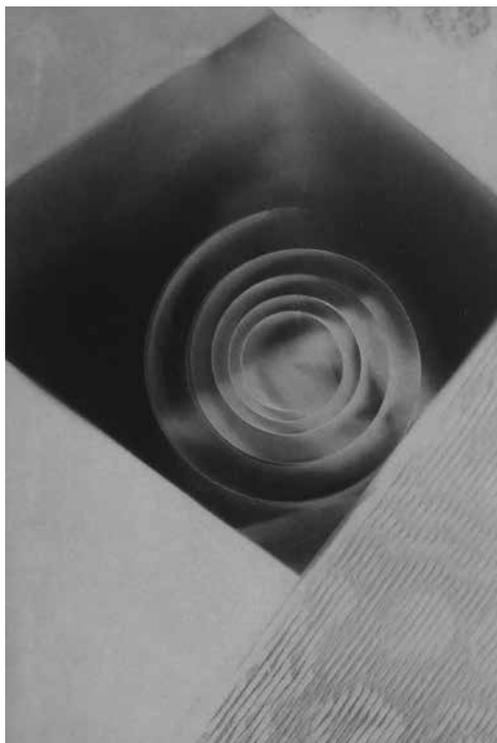


Fig. 2. László Moholy-Nagy, *Fotograma*, 1922. © László Moholy-Nagy, VEGAP, A Coruña, 2016.

*miten un grado de perfección superior al de todas las obras pictóricas. Las relaciones de contraste y las gradaciones de gris más diversas y más finas, desde el negro más profundo hasta el blanco más puro, establecen un penetrante efecto lumínico que cualquiera puede percibir inmediatamente como experiencia óptica, sin necesidad de un significado objetual.*¹¹

La *fotografía creativa*, analizada en el artículo de 1928 "Nuevos métodos en fotografía", se define como una fotografía pura, sin montar ni recomponer, pero que muestra nuevos ángulos, formas y estilos de captación. La fotografía creativa sitúa al espectador al margen de las perspectivas convencionales y fue englobada en la denominada *Neue Sehen*, nueva visión, por oposición a la *Neue Sachlichkeit* que fotografaba elementos cotidianos elevados a la categoría de elementos artísticos mediante encuadres precisos que tratan de "reproducir objetivamente el mundo real". La fotografía creativa en palabras del húngaro abarcaba:



Fig. 3. László Moholy-Nagy, *Vista desde el puente transportador de Marsella*, 1929. © László Moholy-Nagy, VEGAP, A Coruña, 2016.

a) *Fotografías de texturas, facturas, referidas a su comportamiento con respecto a la luz –absorción, reflexión, reverberación, dispersión,–*

b) *Fotografías de un tipo infrecuente hasta hoy: perspectivas inusuales, oblicuas, desde arriba, desde abajo; deformaciones, efectos de sombras, contrastes de tonos, ampliaciones, microfotografía.*

c) *Fotografías realizadas con nuevos sistemas de lentes, espejos cóncavos y convexos, fotografías estereoscópicas sobre una sola placa, etcétera*¹⁴.

Por último, la *fotoplástica* o *suprafotografía* hace referencia a la combinación de dibujo y fotomontaje, siendo capaz de transformar a la fotografía en un elemento artístico de creación óptica y espacial, generando una ilusión de realidad:

En lo particular tiendo a la creación de fotoplásticos que, a pesar de estar integrados –mediante copias, pegado, retoques– por diversas fotografías, gracias al dominio de sus relaciones asociativas den como resultado imágenes equiparables a las de la fotografía –con cámara oscura–. Este procedimiento posibilita la representación de una suprarrealidad constituida de manera orgáni-

ca. () Con el desarrollo de su técnica y de su mecanización, la fotoplástica, junto con la fotografía directa, desplazará con toda probabilidad a toda forma de pintura manual y figurativa. En la actualidad todavía se guarda un enorme respeto al trabajo manual y al dominio del pincel, es decir, al arduo procedimiento que requieren las distintas técnicas pictóricas –óleo, témpera, acuarela–. Y nadie ha tenido el coraje de ver la coherencia perfecta y grandiosa, la potencia creativa del arte realizado a través de medios mecánicos. No obstante, nada podrá detener la evolución de la fotoplástica, de la suprafotografía¹²

Moholy-Nagy define este procedimiento como fotoplástica, diferenciándolo del fotomontaje. Mientras el fotomontaje nace como proceso de composición de una imagen nueva a partir de fragmentos de varias fotografías independientes, la fotoplástica pretende generar una ilusión de realidad basada en los conceptos de simultaneidad, interpenetración y fusión de elementos, dando lugar a una imagen unitaria y coherente tal y como habían mostrado autores soviéticos como Gustav Klutsis o El Lissitzky (Fig. 4):

La diferencia entre el fotomontaje y la fotoplástica se percibe ya desde la técnica. De manera similar al fotomontaje, un fotoplástico se construye a partir de diferentes fotografías montadas, pegadas, retocadas y dispuestas sobre una superficie. Sin embargo, al representar la simultaneidad, el fotoplástico intenta mantener las proporciones. El fotoplástico es claro, se puede abarcar de un

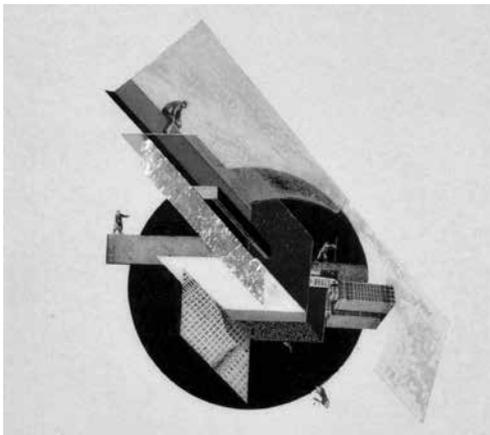


Fig. 4. Gustav Klutsis, *La ciudad dinámica*, 1919. The Latvian National Museum of Art, Riga.

solo golpe de vista y emplea los elementos fotográficos de un modo concentrado, eliminando todas las interferencias. Muestra situaciones concentradas que pueden sugerir asociaciones de ideas a una extraordinaria velocidad¹³

Las aplicaciones de la fotoplástica son muy amplias, pero nos centraremos en la que será esencial para este artículo, la posibilidad de emplearla para la representación de un concepto, una idea. Esa capacidad de representación “lo fantástico, lo onírico, lo suprarreal y lo imaginario”¹⁴ permitió a Moholy-Nagy dar forma un concepto arquitectónico innovador, el *Teatro Total*.

5. La fotoplástica como medio representación de una concepción espacial utópica

La imagen de la catedral como símbolo de la unión de artistas y artesanos creada por Lyonel Feininger en 1919 para formar parte del manifiesto fundacional de la Bauhaus, se fue desvaneciendo progresivamente, para dar paso a la máquina, la producción industrial y la utopía de la obra de arte unitaria concebida en el nuevo espacio teatral.

El Taller de Teatro se convirtió en el punto de encuentro de las investigaciones artísticas, espaciales y materiales de las personalidades más activas de la escuela, por tratarse del punto natural de encuentro entre arte, arquitectura y máquina. Además se trataba de un ámbito que precisaba una renovación de sus principios fundacionales, ya que la aparición de nuevas formas de expresión como el cine o la radio obligaban a la modernización radical de la escena. La mecanización como elemento salvador o como su sentencia definitiva.

Moholy-Nagy orientó su investigación hacia la representación teatral como lugar donde plasmar sus exploraciones espaciales dinámico-constructivas. Este hecho se vio reforzado por la publicación en 1925 del Bauhausbücher número 4, titulado *Die Bühne im Bauhaus* y dirigido por Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy y Farkas Molnár en 1925 (Fig. 5).

En el artículo titulado “Teatro, Circo, Variedades” Moholy-Nagy enuncia el concepto que sintetizaría la investigación de la vanguardia tea-



Fig. 5. Oskar Schlemmer (ed.), *Die Bühne im Bauhaus*, 1925.

tral europea, el *Teatro Total*, como punto de encuentro del arte y la técnica moderna:

*Nosotros visionamos una ACCIÓN ESCÉNICA TOTAL como un gran proceso dinámico-rítmico, que pueda comprimir los grandes choques de la masa o acumulaciones de medios –como tensiones cualitativas y cuantitativas– en una forma elemental*¹⁵

Junto a los textos Moholy-Nagy incluye una serie de representaciones fotoplásticas que ilustran los diferentes puntos de su argumentación y dan forma a ese espacio teatral futuro. Las representaciones fotoplásticas, son entendidas por Moholy-Nagy como sugerencias abiertas que habrían de estimular a los diversos artistas en la tarea de la creación del nuevo espacio y la nueva acción teatral. Sin embargo, la exposición de Moholy-Nagy no se limita a generar el concepto abstracto, sino que indica las características y funcionamiento de un dispositivo de este tipo. La arquitectura destinada al *Teatro Total* como acontecimiento escénico habría de construirse con sonido, color, movimiento, espacio y formas conformando una síntesis dinámica. Esta nueva acción teatral no sería posible dentro de los obsoletos espacios escénicos tradicionales, por

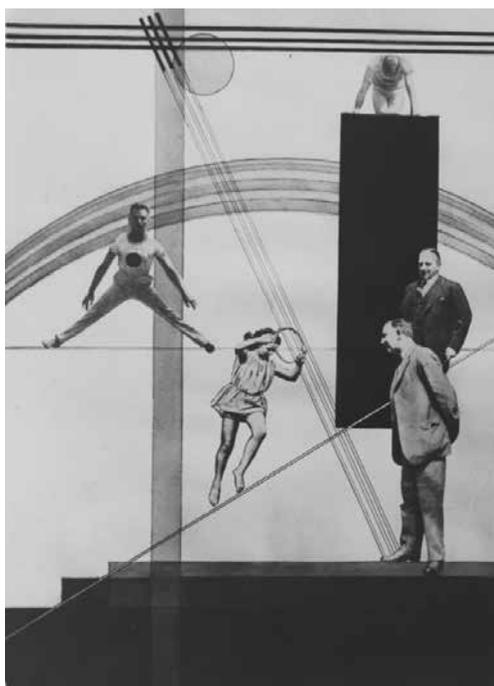


Fig. 6. László Moholy-Nagy, *El caballero benévolo*, 1924.
© László Moholy-Nagy, VEGAP, A Coruña, 2016.

lo que sería necesaria la creación de una nueva edificación, de la que define sus características y necesidades.

En primer lugar se busca una nueva relación entre escena y auditorio, más allá de la fragmentación histórica proporcionada por la escena a la italiana, con configuraciones espaciales adaptadas a las nuevas necesidades del teatro dinámico y no estratificado. Esto decir, creando un auditorio único atendiendo a las condiciones de visibilidad y acústica óptimas dentro de un espacio también único para actores y espectadores, concepto sintetizado en la obra *El caballero benévolo* de 1924 (Fig. 6):

Habrà un mayor enriquecimiento si el presente aislamiento del teatro puede ser eliminado. En el teatro de hoy en día, ESCENA Y ESPECTADOR están demasiado separados, demasiado obviamente divididos en activo y pasivo, para ser capaces de producir relaciones creativas y tensiones recíprocas. Es el momento de producir un tipo de actividad escénica que permita que las masas no permanezcan como espectadores silenciosos durante mucho tiempo, que no se les excite interior-

mente sino que se les permita actuar y participar –actualmente se les permite fusionarse con la acción que ocurre en el escenario en los momentos de éxtasis catártico¹⁶

En segundo lugar busca replantear la relación del teatro con la tecnología. El teatro ha de emplear los medios que el progreso aporta al mundo moderno e incorporarlos a sus representaciones. Los nuevos medios deberían integrarse en el espacio de manera natural para poder formar parte de la representación de manera directa, sin ocultarse ni disfrazarse, tal y como se muestra en *Escena Teatral, Altavoz* de 1924 (Fig. 7).

Es posible llegar a una comprensión propia de la puesta en escena a través de una investigación de los medios técnicos creativos más allá del hombre como actor en sí mismo.

En el futuro, EFECTOS SONOROS harán uso de varios equipos acústicos controlados eléctricamente o por otro tipo de medios...

El COLOR –luz– debe sufrir una transformación incluso mayor que el sonido.(.) Películas pueden proyectarse en varias superficies y otros experimentos en el campo de la iluminación espacial serán dispuestos. Esto conformará la nueva ACCIÓN DE LA LUZ, que mediante los medios de

la tecnología moderna usará los contrastes más intensos para garantizarse una posición de igual importancia a la de los otros medios teatrales¹⁷

En tercer lugar la transformación del espacio de actuación estático en un espacio dinámico surge a partir de su configuración espacial a varios niveles, fomentando la representación y percepción simultánea. La obra *Entre el cielo y la tierra* de 1923, pretende prefigurar un espacio de estas características (Fig. 8):

Desde el momento en que los objetos escénicos se convirtieron en móviles mecánicos, la organización del movimiento en el espacio horizontal y tradicional fue enriquecida por la posibilidad de movimiento vertical. Nada impide el uso de complejos APARATOS como películas, coches, elevadores, aviones y otra maquinaria, así como instrumentos ópticos, equipos reflectantes. La actual demanda de construcción dinámica será satisfecha en esta vía, incluso a pesar de que está todavía en su fase inicial...

Más allá de secciones rotatorias, el escenario tendrá partes móviles y ÁREAS CIRCULARES, para llamar la atención en determinados momentos, como ocurre con los primeros planos del cine¹⁸



Fig. 7. László Moholy-Nagy, *Escena Teatral, Altavoz*, 1924. © László Moholy-Nagy, VEGAP, A Coruña, 2016.



Fig. 8. László Moholy-Nagy, *Entre el cielo y la tierra*, 1923. © László Moholy-Nagy, VEGAP, A Coruña, 2016.

El *Teatro Total* plantearía una reflexión genuina y completa de los medios empleados en la representación escénica, con el objetivo de generar una experiencia sensorial completa en los espectadores, haciéndoles partícipes de la acción y atrayendo su atención. Esta propia finalidad es un planteamiento dinámico en sí mismo, convirtiendo al director teatral moderno en un investigador capaz de asumir el control de los medios escénicos puestos a su disposición y al teatro en un espacio abierto a la investigación y al progreso, capaz de mutar, evolucionar, moverse: un espacio de la era de la máquina.

El mejor resumen de la frenética actividad investigadora desempeñada en esta época en el Taller de Teatro y por extensión en toda la Bauhaus lo realizó, a posteriori, Tut Schlemmer, cuando afirmó:

Se pensaba en la construcción teatral como hecha de nuevos materiales y su interior tenía que estar hecho de materiales futuristas, con nuevas invenciones en el campo de la óptica, de la mecánica, de la acústica, sin escenario y arco proscenio, sino con un espacio escénico organizado sobre varios planos, móviles e intercambiables¹⁹

Esta actividad se vio interrumpida con la marcha del director de la Bauhaus Walter Gropius en 1928, acompañado por otros profesores como Herbert Bayer o Moholy-Nagy. Hannes Meyer, el nuevo director de la escuela, introdujo el curso oficial de fotografía en primavera de 1929 y puso al frente del mismo a Walter Peterhans²⁰, fotógrafo profesional con amplios conocimientos técnicos y afín a la *Neue Sachlichkeit*, diametralmente opuesto a las utopías técnicas y la subjetividad artística de Moholy-Nagy.

6. Sistema Constructivo-Cinético: Estructura con Cintas Transportadoras para Actuación y Transporte, 1922/1928

Las representaciones fotoplásticas que acompañaban al texto "Teatro, Circo y Variedades" eran representaciones parciales de conceptos y no de un proyecto arquitectónico completo. Tras renunciar a su puesto en la Bauhaus, Moholy-Nagy se instaló en Berlín y retomó el proyecto iniciado con la obra de 1922 *Kinetisch-Konstruktives System* con la colaboración de István

Sebök, ingeniero colaborador en el estudio de Walter Gropius (Fig. 9). Juntos elaboraron una segunda versión titulada *Kinetisch Konstruktives System: Bau Mit Bewegungsbahnen für Spiel und Beförderung*, en la que trataron de sintetizar los principios del manifiesto "Sistema de Energía Dinámico Constructivo" empleando una axonometría fotoplástica (Fig. 10).

La mejor explicación de este dispositivo es la que incluyó el propio Moholy-Nagy en el libro *Von Material zu Architektur*, el número catorce y último de los *Bauhausbücher*, publicado en 1929, que en su edición en inglés y castellano cambió su nombre a *La Nueva Visión*:

La estructura comprende un camino exterior ascendente en forma de espiral, destinado al público en general y por lo tanto protegido por un pasamanos. En vez de escalones, tiene forma de rampa. El camino termina arriba en una plataforma semicircular que tiene salida a una caja de ascensor. La parte superior de la plataforma está articulada, mientras que la parte inferior termina en una plataforma horizontal que permite al público salir por una escalera descendente. La plataforma horizontal en forma de anillo se desliza hacia abajo con respecto al ascensor y por medio del giro



Fig. 9. László Moholy-Nagy, *Kinetisch-Konstruktives System*, 1922. Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Colonia

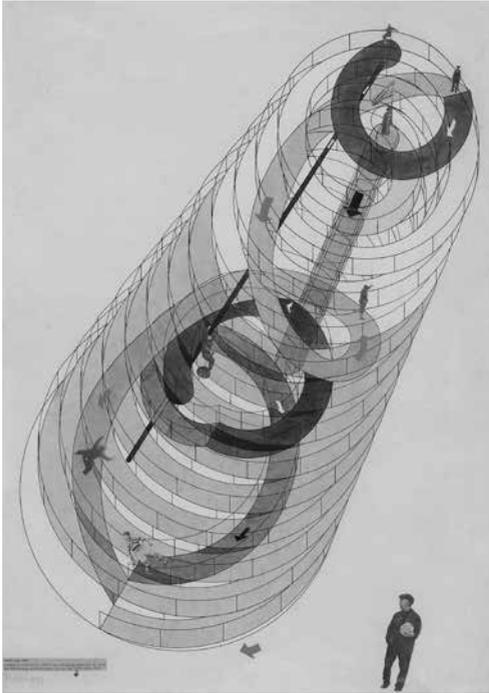


Fig. 10. László Moholy-Nagy, *Kinetisches Konstruktives System: Bau Mit Bewegungsbahnen für Spiel und Beförderung*, 1928. Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Colonia.

total de la estructura. Su campo de acción es la espiral interior. Paralelamente al camino exterior hay otra espiral, que tiene la máxima pendiente posible, para uso de los visitantes más atléticos. A diferencia del camino exterior, esta no tiene pasamanos.

Sobre la plataforma superior destinada al público hay un plano horizontal en forma de tres cuartos de anillo, donde termina "el camino de los atletas", y que se comunica con una barra vertical paralela al ascensor. Esta barra, por medio de un dispositivo flexible, puede moverse a cualquier punto de la superficie superior en forma de anillo, y también puede ser desplazada a cualquier punto del piso inferior de la estructura²¹

A la axonometría del proyecto, se le añaden recortes fotográficos de personas que dan escala al conjunto del dibujo y ayudan a comprender su complejo funcionamiento. Las direcciones de movimiento de los diferentes elementos que componen la estructura están indicadas, al igual que en el dibujo original de 1922, por vectores,

transmitiendo la idea de una estructura en completo movimiento.

La traducción de este texto al inglés y castellano generó una confusión en relación al uso de la estructura. En ambos idiomas se hace referencia a "atletas" que utilizan la rampa central, con lo que se daba a entender que podría tratarse de un equipamiento deportivo o recreativo. Sin embargo en la versión original en alemán se les denomina "Aktöre", actores, lo que sitúa a esta pieza en la línea de investigación del *Teatro Total*. El propio título de la obra *Kinetisches Konstruktives System: Bau Mit Bewegungsbahnen für Spiel und Beförderung* refuerza este argumento, dado que "Spiel" significa juego, pero también actuación o representación²².

Para analizar las implicaciones espaciales y funcionales de este dispositivo teatral utópico realicé una reconstrucción virtual del mismo a partir de las representaciones fotoplásticas y el texto descriptivo comentados anteriormente (Fig. 11). El proyecto constaría de una sala cónica inclinada conformada por tres rampas, plataformas y pértigas móviles mecanizadas conformando un dispositivo cinético en el que se encontrarían actores y espectadores siguiendo

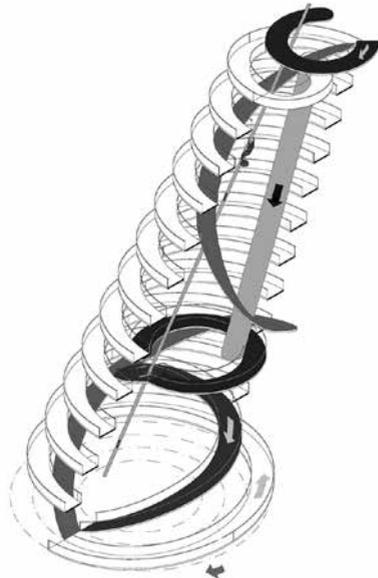


Fig. 11. Juan Ignacio Prieto López, *Kinetic ReKonstruktives System*, 2013.

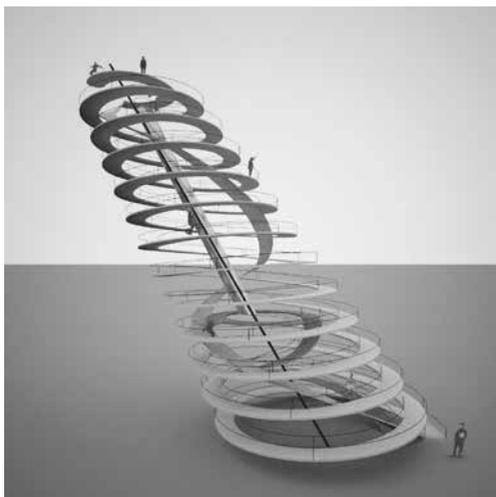


Fig. 12. Juan Ignacio Prieto López, Kinetic ReConstructives System, 2013.

recorridos independientes. A estos movimientos se añadiría la rotación de la totalidad del edificio en torno a su base, superponiéndose tres dinámicas simultáneas (acción escénica, ascenso-descenso, rotación) conformando una síntesis de dinámicas corporales y mecánicas, que Moholy-Nagy definió como *Excentricidad Mecánica* (Fig. 12). El que todos los participantes fuesen puestos en movimiento para el uso de este dispositivo teatral, buscaba convertirlos en miembros activos de la representación, expandiendo

las capacidades de sus sentidos y participando de la acción, como reclamaba tanto el manifiesto "Sistema de Energía Dinámico-Constructivo" como en "Teatro, Circo, Variedades", dando forma al concepto de *Teatro Total* que él mismo había formulado.

El proyecto trataba de dar forma a una nueva forma dramática que prescindiese de las directrices literarias, proponiendo una auténtica máquina escénica en cuyos engranajes se introducen actores y espectadores para ser procesados fabrilmente en cintas que recuerdan a las cadenas de producción. Al tratarse de un proyecto definido simplemente a través de dibujos e imágenes fotoplásticas quedan muchas incógnitas por desvelar como la solución estructural, el cerramiento exterior o la disposición de los medios técnicos y funcionales y los efectos que generarían, que pueden adivinarse espectaculares teniendo en cuenta los producidos por obras contemporáneas del propio Moholy-Nagy como el *Licht-Raum-Modulator*.

La formalización del dispositivo en un troncocono truncado conformado en base a tres rampas en espiral nos remite a su escultura *Nickel-plastic mit Spiral*, pero también al proyecto de Vladimir Tatlin del *Monumento para la III Internacional* con el dinamismo de los cuerpos en rotación²³, a los bocetos de El Lissitzky para la obra *Victoria sobre el Sol* o a otros espacios teatrales



Fig. 13. László Moholy-Nagy, *Der Kaufman von Berlin*, 1929. Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Colonia.

utópicos como el *Endless Theater* de Kiesler o el *Kugeltheater* de Andor Weininger, si bien debe recordarse que el proyecto de Moholy-Nagy tiene su punto de partida en el manifiesto y la obra de 1922 y, por tanto, anterior a la mayoría de ellos.

7. Fin de la exploración fotoplástica

Moholy-Nagy continuó su actividad vinculada al teatro junto al director de teatro Erwin Piscator, que había encargado a Walter Gropius un proyecto de teatro de configuración adaptable, al que finalmente darían el nombre de *Total Theater*. Pero mientras buscaban financiación para su construcción, Piscator seguía montando obras teatrales y decidió contar con Moholy-Na-

gy para el diseño de la escenografía de la obra *Der Kaufmann von Berlin* (Fig. 13). La obra llegó a estrenarse pero fue objeto de terribles críticas tanto por el contenido de la obra como por el montaje que resultó aparatoso y difícil de configurar.

Los años treinta trajeron consigo el ascenso del Nacionalsocialismo, el cierre de la Bauhaus, la guerra y la emigración, que llevaron a Moholy-Nagy a instalarse en Estados Unidos donde continuó su prolífica carrera en la que, sin embargo, no realizó nuevas representaciones fotoplásticas ni nuevas versiones de su dispositivo teatral utópico.

NOTAS

¹ O. Rubio, "El arte de la luz" en *El Arte de la luz* (A. Anaut, ed.), La Fábrica Editorial y Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010, pp. 11-16.

² L. Moholy-Nagy, "Malerei, fotografie, film" en *Pintura, Fotografía, Cine. Moholy-Nagy* (G. Véllez y C. Zellich, Ed.), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005, pp. 74-78.

³ L. Moholy-Nagy, "Produktion-Reproduktion" en *Pintura, Fotografía, Cine. Moholy-Nagy*, op. cit., pp. 117-120.

⁴ L. Moholy-Nagy y A. Kemény, "Sistema de Energía Dinámico-Constructivo" en R. Kostelanetz, *Moholy-Nagy* (R. Kostelanetz), Praeger Publisher, Nueva York, 1970, p. 29.

⁵ O. Botar, *Technical Detours. The Early Moholy-Nagy reconsidered*, Art Gallery of the Graduate Center, Nueva York, 2006, pp. 172-173.

⁶ L. El Lissitzky, "Vjeshch/Gegenstand/Objet" en *Technical Detours*, op. cit., p. 130.

⁷ S. Von Wiese, "Berlín 1922: Construction is set into Motion", en

Erich Buchholtz (F. W. Heckmanns), Wienad Verlag, Colonia, 1978, p. 40.

⁸ F. Molnár, "Kuri Manifesto", en *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes. 1910-1930* (T. O. Benson y E. Forgács, Ed.), The MIT Press, Ghent, 2002, pp. 455-456.

⁹ K. C. Ware, "La fotografía en la Bauhaus" en *Bauhaus* (J. Fiedler y P. Feierabend), H. F. Fullmann, Königswinter, pp. 506-510.

¹⁰ L. Moholy-Nagy, "Malerei, fotografie, film", op. cit.

¹¹ L. Moholy-Nagy, "Neue Wege in der Photographie" en *Pintura, Fotografía, Cine. Moholy-Nagy*, op. cit., p. 157.

¹² L. Moholy-Nagy, "Fotoplastische Reklame" en *Pintura, Fotografía, Cine. Moholy-Nagy*, op. cit., pp. 117-120.

¹³ L. Moholy-Nagy, "Fotografie ist Lichtgestaltung", en *Pintura, Fotografía, Cine. Moholy-Nagy*, op. cit., 2005, pp. 148-153.

¹⁴ L. Moholy-Nagy, "On Art and the Photograph", *The Technology Review*, vol.47, num. 8, Cambridge, junio 1945, pp. 491-522.

¹⁵ L. Moholy-Nagy, "Teatro, Circo, Variedades" en *The Theater of the Bauhaus* (O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy y F. Molnár), The Johns Hopkins University Press, Londres, 1996, pp. 49-70.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ W. Herzogenrath, "Il teatro al Bauhaus" en *Bauhaus 1919-1933. Da Klee a Kandinsky, da Gropius a Mies van der Rohe*, (M. De Michelis y A. Kohlmeyer, ed.), Edizioni Gabriele Mazzotta, Milán, 1996, p. 339.

²⁰ R. Sachsse, "An Allegorical Magic of Things and Consummate Technique. The Photographer Walter Peterhans", en *Bauhaus. A Conceptual Model*, (W. Thöner, ed.), Hatje Cantz, Ostfildern, 2009, pp. 269-272

²¹ L. Moholy-Nagy, *La nueva visión y Reseña de un Artista*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1972, p. 113.

²² O. Botar, *Technical Detours*, op. cit., pp. 174-175.

²³ Y. Rocher, *Théâtres en Utopie*, Actes Sud, París, 2014, p. 104.