

Autor: Samuel Isaac González Vizcaino



Fotografía constructivista y subjetiva en la Bauhaus, Dessau y Berlín

*Oswaldo Archundia Gutiérrez**

La Bauhaus como escuela de arte, diseño y arquitectura se erige gracias al pensamiento contemporáneo en un hito dentro de la aplicación, historia y enseñanza de estas disciplinas.

Las ideas de su fundador, Walter Gropius, sobre una institución donde la voluntad y el espacio creativo convergieran para darle al mundo un respiro, sentando las bases de un nuevo modelo de enseñanza sobre las artes (apartado del modelo tradicional de aprendizaje), se consiguió a pesar del camino tormentoso que atravesó la entonces nueva escuela de la Bauhaus, los problemas políticos en los que se involucraron sus miembros y el cambio de sede de sus instalaciones.

A pesar de estas contrariedades, hoy en día la Bauhaus se presenta como un sueño, como un anhelo aspiracional de cada escuela o institución que imparte arquitectura, arte y diseño (en cualquiera de sus variantes) y es también un “querer ser como” para cualquier estudiante y profesional de alguna de estas disciplinas.

En este mismo sentido, cabe señalar que la Alemania de esos años atravesaba por una situación lamentable, derivada de los acuerdos internacionales sobre los resultados de la Primera Guerra Mundial. El desempleo alcanzó niveles insostenibles, la moneda estaba muy devaluada, la nación germana se encontraba al borde del colapso. En este ambiente y nubloso panorama, la Bauhaus fue fundada en la ciudad de Weimar.

En sus inicios la escuela estuvo dominada por influencias estilísticas provenientes del *Arts and Crafts*, *Stijl* y por el expresionismo, este último heredado por dos de los más sobresalientes maestros de la Bauhaus: Kandinsky y Klee, quienes además eran adeptos al desarrollo espiritual y estudios metafísicos. Gropius, como director de la escuela, designa a Itten como responsable del curso preliminar y su influencia se hace sentir. Johannes, practicante de la doctrina del Mazdaznan, introduce los ahora famosos ejercicios de respiración para las clases de dibujo, mismos que en algunas instituciones al día de hoy se siguen aplicando.

Mazdaznan se presenta como una doctrina basada en las premisas acuñadas por Zoroastro y la fe depositada en Ahura Mazda, “Dios sabio”, y en su gemelo maligno Ahrimán; en donde se conjugan el bien y el mal, la luz y la oscuridad. A esta religión se la conoce como zoroastrismo y tuvo su origen en el mazdeísmo: “en este punto, las clases de la Bauhaus alcanzaban un fundamento religioso” (Schmitz, 2006, p. 120). Es preciso señalar que en la misma obra de Itten se ven reflejadas sus creencias, donde las sombras y las luces cobran importancia.

Norbert M. Schmitz (2006) nos dice al respecto:

A través de su actividad docente, Itten y Muche introdujeron el Mazdaznan en la Bauhaus.

Era una visión del mundo que pretendía trascender la religión y la filosofía. La palabra significa: “maestro del pensamiento divino” o “el buen pensamiento que domina todas las cosas para mejorarlas”. Además de un traje monacal de color rojo vinoso, llevaban el pelo corto o el cráneo (p. 120).

La presencia de Itten en la Bauhaus es fundamental para comprender el periodo en Weimar y la transición que habría de venir con el traslado de la escuela a Dessau. La importancia de los temas espirituales y místicos eran un común denominador en la Europa de entreguerras (con especial influencia de las doctrinas espirituales orientales), debido en parte al desamparo en que se encontraba gran parte de la población de Europa central.

Los integrantes de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX se sentían particularmente atraídos por esta espiritualidad “se trata de la afirmación de la posición singular del artista y de la obra de arte” (Schmitz, 2006, p. 120). En este camino, el artista se veía a sí mismo como un tipo de enviado a la tierra para salvar al mundo, en donde gracias a la creación artística, el ser humano habría de alcanzar la perfección y la liberación a través del desarrollo espiritual y el estudio y práctica de alguna doctrina mística¹.

La doctrina del Mazdaznan, a pesar de sus sanos principios, comenzó a tener entre sus filas a verdaderos fanáticos, los cuales trataron de imponer sus creencias e ideales en la Bauhaus: no se trató solo ya de los ejercicios de respiración sino de presionar a los estudiantes y académicos a adoptar la vestimenta de discípulo, el cabello al rape, a seguir los regímenes alimenticios vegetarianos, incluida la “cocina basada en el ajo, la cual no tardó en causar controversia” (Schmitz, 2006, p. 122).

El éxito de esta doctrina en la Bauhaus se debe a un sentido de pertenencia hacia sus

creencias y postulados que le confieren a sus creyentes un cierto estatus; es decir, debido a que sus miembros son pocos y pertenecen a un círculo cerrado, es una creencia que tiende a la exclusividad “que prometía al artista el extraordinario papel de un profeta o intermediario” (Schmitz, 2006, p. 122).

Norbert M. Schmitz (2006) nos dice de Itten:

Itten quería ser un profeta y la doctrina Mazdaznan le ofrecía a él y a otros jóvenes estudiantes que buscaban la tranquilidad espiritual entre las turbulencias de los tempestuosos años de posguerra un armazón practicable para no dejar la renovación espiritual en una especulación teórica sino para convertirla en una forma de vida práctica (p. 122).

La doctrina del Mazdaznan influyó en casi toda la vida cotidiana de la Bauhaus “que incluso llegó a resultarle intolerable al liberal Gropius” (Schmitz, 2006, p. 122). Itten poco a poco fue haciéndose cargo de más actividades y cursos al interior de la Bauhaus, llegando a tener mayor autoridad que el propio Gropius. Fueron estas razones principalmente las que propiciaron el distanciamiento entre los dos; “pero la situación iba más allá de una simple lucha de poder” (2006, p. 122). Es así que Gropius toma la decisión de separarlo de sus actividades artísticas y docentes al interior de la Bauhaus.

Esta breve narrativa sobre la Bauhaus en Weimar y la importancia de la presencia de Itten durante este periodo de la existencia de la escuela, nos permite vislumbrar un poco el ambiente prevaliente en la institución. Con Johannes, la escuela adquiere fama y su existencia empieza a ser conocida en Europa como una institución de vanguardia. Los estudios sobre el color, la pintura, la arquitectura, escultura, etcétera, comienzan a tener ya el sello que caracterizara a la Bauhaus que conocemos y admiramos. Sin embargo, y debido también a la presencia de Johannes, la introducción, aceptación y desarrollo de disciplinas que incorporaran medios tecnológicos y de producción en masa se vieron menospreciados e ignorados.

A la salida de Itten de la Bauhaus, la reticencia de incorporar disciplinas tecnológicamente

1) Norbert M. Schmitz (2006) comenta al respecto: “el concepto de la salvación del mundo de este tipo de sectas no prometía al artista sólo su salvación terapéutica de las obligaciones de la civilización moderna, ante todo le convertía en el anunciador e intermediario de las verdades eternas y ocultas, más allá del discurso de las ciencias y de la filosofía, y por tanto, desde un límite social” (p. 122).

nuevas en aquella época cambia radicalmente, la producción en masa, las herramientas de reciente creación e ideas novedosas que llegarían a la Bauhaus instalada ya en Dessau, florecerían y acentuarían el carácter de escuela visionaria que tenemos de esta institución hoy en día.

El futurismo y el constructivismo serán fundamentales en este periodo de la escuela en Dessau. Recordemos que ambas vanguardias gustaban de la exaltación del uso de tecnologías de reciente creación; la industria, los automóviles, la velocidad y lo nuevo significaban no solo el presente de la humanidad, sino vislumbraban un futuro prometedor a través de la comunión del hombre con la máquina.

Con estas ideas nuevas, ya estando la Bauhaus instalada en Dessau, y con la presencia de un personaje crucial en la visión que tendría la escuela como fue László Moholy-Nagy, cambiaría la forma en que se desarrollaban las ideas, formas de expresión y creación visual.

Moholy-Nagy se hace cargo del curso preliminar (que antes conducía Itten) y, gracias a la influencia de las vanguardias ya mencionadas, introduce en la escuela la utilización de un aparato que antes sí se utilizaba en la Bauhaus pero no con fines artísticos ni de creación visual: la cámara fotográfica; esto no significa que en la estancia en Weimar de la Bauhaus la cámara fotográfica no se conociera o se utilizara, era simplemente vista como un medio de registro visual, un recurso que representaba lo colocado delante del objetivo.

Al respecto, Quentin Bajac (2015) comenta:

Bajo el signo de la unidad entre corte y técnica el programa general de enseñanza y el curso preliminar de Moholy-Nagy daban protagonismo a esta disciplina, como demuestran los numerosos experimentos realizados de forma individual o colectiva por los estudiantes: Florence Henri, Moi Ver, Lux Feininger, Umbo, Bayer, que se convertirían en figuras importantes de la fotografía europea del periodo de entreguerras (p. 71).

La fotografía en la Bauhaus de Weimar sirvió solo como un mecanismo para registrar ciertas actividades al interior de la escuela, exposiciones

y vida cotidiana; solo cuando Moholy-Nagy comienza a interesarse por la creación fotográfica y muestra sus experimentos visuales a los estudiantes y colegas de la escuela, es cuando se empieza a tomar en cuenta la cámara fotográfica y lo producido por esta como una creación artística nacida del pensamiento, a pesar de ser producida por una herramienta tecnológica.

En este sentido, la actividad artística como pintor de László Moholy-Nagy es combinada de manera brillante con su naciente labor como fotógrafo. En sus obras fotográficas se pueden advertir influencias del futurismo, en el sentido de querer crear imágenes en movimiento pero no al estilo de Bragaglia, sino más bien como modulaciones de luz y movimiento; estas las conseguiría cuando incursionara en el cine gracias también a su trabajo como escultor y diseñador tridimensional.

Sin embargo, en el trabajo de László encontramos influencias de dos corrientes más: el dadaísmo y el constructivismo soviético; de este último, como ya se comentó, toda la Bauhaus estuvo influenciada. Cuando Alexander Rodchenko y Eliazar Lissitzky son nombrados embajadores culturales de la Unión Soviética, viajan a Alemania y entran en contacto con algunos miembros de la Bauhaus; dos aspectos son aceptados con entusiasmo en la institución: las ideas políticas y artísticas que traían consigo. A ellos se les debe que la mayor parte de la comunidad de la escuela se tornase “de color rojo”, los ideales de igualdad, de no explotación del hombre por el hombre, hicieron eco en los jóvenes corazones y mentes de aquellos que formaron parte de la escuela.

Siguiendo con Rodchenko y Lissitzky, debemos destacar ahora su labor artística; venidos del suprematismo que evoluciona al constructivismo, desarrollan un lenguaje visual nuevo para sus tiempos. Del suprematismo heredan un detalle primordial para el constructivismo y que en la Bauhaus tendría una gran repercusión: el uso de las formas básicas para elaborar un lenguaje de diseño y comunicación visual: círculo, cuadrado y triángulo, “esas formas geométricas simples, que entraron

en el vocabulario del grafismo a finales de la segunda década del siglo XX, hechizaron a los artistas durante largo tiempo” (Anikst,1987, p. 112).

La utilización de este lenguaje básico para el diseño surge del pensamiento de los diseñadores y grafistas rusos y se consolida en la Bauhaus para, después de ahí, extenderse por todos los rincones de la tierra cuando sus miembros son expulsados por los nazis y se asientan en diferentes países del mundo.

Otro punto importante a considerar se centra en los primeros años de recién gestada la nación soviética; sus líderes requerían de artistas comprometidos con el pueblo y que sus talentos estuvieran al servicio del nuevo régimen, Rodchenko y Lissitzky son claros ejemplos.

Es así que ambos, junto con otros artistas (poetas, escritores, pintores y escultores), generaran un nuevo arte, con conceptos, teorías, soluciones y aplicaciones efectivas y novedosas. Son reconocidos mundialmente por sus diseños tipográficos, de carteles y por su labor como fotógrafos; “desde comienzos de los años veinte, Lissitzky realizó experimentos en el campo de la fotografía, interesándose sobre todo por el fotomontaje y el fotograma” (Museum Ludwig Colonia, 2013, p. 394).

En este punto es preciso señalar que la fotografía como herramienta de creación artística la podemos encontrar en casi todas las vanguardias de principios del siglo XX; el origen del fotomontaje se halla situado en pleno movimiento dadá y en el *collage* cubista, la idea de montar o pegar fotografías propias o de recortes con fines artísticos o políticos nace con las inquietudes de los pintores de estas corrientes de vanguardia.

Marianne Bieger-Thielemann nos dice de Lissitzky y sus fotogramas:

Le gustaba especialmente disponer sobre el papel fotográfico objetos cotidianos como cucharas, tenazas, vasos, manteles de encaje, pero sin tratar, como lo hacía László Moholy-Nagy, de estructurar un espacio luminoso inmaterial. En un artículo publicado en 1929, resumía sus concepciones sobre el procedimiento del fotograma, en que veía el medio más adecuado de expresión y reproducción fotográficas (Museum Ludwig Colonia, 2013, p. 394-395).

La solución visual de superponer imágenes fotográficas resultaba “como anillo al dedo” con las ideas de “construir” una obra de arte, era para él como ensamblar un rompecabezas previamente visualizado en la mente. Con estos experimentos visuales realizó carteles y vallas publicitarias en apoyo a promover la lectura entre los obreros y campesinos, ayudó a publicitar los productos producidos por las empresas estatales para que pudieran competir con los bienes traídos del extranjero y realizó varias portadas de revistas, manuales y libros.

Pero la publicidad en la Rusia soviética tenía un grave inconveniente: la gran mayoría del pueblo era analfabeta; la misión era que los diseños gráficos realizados tuvieran la capacidad de ser comprendidos por este amplio sector de la población. Lo más sorprendente es que los diseñadores soviéticos lograron su cometido: llegar a comunicar e influir en los ciudadanos de las diferentes repúblicas que conformaban la Unión Soviética y sus diseños son reconocidos como grandes ejemplos del diseño gráfico a nivel mundial.

Rodchenko, a su vez, introduciría una nueva forma de tomar fotografías, ya que anteriormente las fotografías se tomaban al nivel de la cintura, visualizando y enfocando las imágenes gracias al visor de cintura. Pero Rodchenko adquiere una cámara de manufactura alemana: una Leica, debido a su tamaño pequeño, facilidad de manejo y transportabilidad, se convierte en su herramienta de trabajo ideal.

Marianne Bieger-Thielemann nos dice de Rodchenko:

Con ella pudo realizar sus ideas relativas a los insólitos puntos de vista, los escorzos muy marcados y la mirada que se posa sobre detalles sorprendentes. La línea es un elemento artístico con una importancia preponderante en la obra de Rodchenko. Así el fotógrafo comenzó a insertar en sus composiciones fotográficas elementos tales como rejillas, escaleras o cables eléctricos, transformándolos en un andamiaje abstracto de ideas constructivistas (Museum Ludwig Colonia, 2013, p. 549).

Al tener una cámara con visor al nivel del ojo, Rodchenko experimenta con encuadres novedosos; las tomas en picada y contrapicada son idea suya y se constituyen como sello particular del constructivismo soviético, llegando a ser considerada una técnica fotográfica “de izquierda”.

La utilización de la línea y la forma como elementos de la composición en una fotografía son los sellos propios de Alexander. La temática de estas composiciones constructivistas fueron “ruedas de engranajes y pequeñas partes de maquinarias como materia prima” (Beaumont, 2002, p. 199). La industria, el progreso material, la tecnología, la interacción entre el hombre y la máquina eran motivaciones que un diseñador-fotógrafo comprometido con el régimen y sus ideales comunistas debían manifestar con su obra.



Composición Constructivista/Fotografía Osvaldo Archundia.

Los aportes más significativos de estos arquitectos-diseñadores en el área de la fotografía los podemos resumir en estas propuestas:

- a) Uso del fotograma.
- b) Fotomontaje.
- c) Puntos de toma o de vista (encuadres novedosos).
- d) Múltiples exposiciones.

Pero el mayor aporte de estos artistas visionarios rusos es el hecho de haber realizado diseños gráficos por vez primera utilizando fotografías; “fue en los años veinte, cuando la fotografía empezó a utilizarse como medio de representación en el diseño gráfico” (Anikst, 1987, p. 128).

La base de su diseño giraba a partir de una toma fotográfica planeada para ser usada en un cartel, en portadas de libro, de revista, en manuales de herramientas y en publicidad en general; “Lissitzky fue el primero en utilizar fotografías en diseño gráfico. Pero ningún artista comprendió la fotografía tan profundamente como Rodchenko” (Anikst, 1987, p. 128).

Quentin Bajac (2015) nos dice al respecto:

La fotografía al ser rápida, precisa, móvil, mecánica, reproducible y permanecer durante mucho tiempo distanciada de las bellas artes, posee todas las cualidades para encarnar a la perfección la visión moderna. Tras la Primera Guerra Mundial, sobre los escombros de un mundo antiguo, la fotografía se sitúa entre los medios de expresión que al romper con el pasado, permiten establecer un nuevo lenguaje (p. 66).

Advirtió que la imagen fotográfica representa con mayor claridad la realidad y los hechos que suceden, que la fotografía tiene un gran impacto en el observador, que incluso una persona no educada visualmente puede comprender aquello que está mirando en una toma; Rodchenko, además incursionó haciendo periodismo fotográfico y se le considera “un pionero en la profesión llamada hoy fotodiseño” (Bajac, 2015, p. 66).

Esta es la interacción entre el diseño y la fotografía, en donde la fotografía se erige como

la base para un diseño y los demás elementos que conformen el mensaje visual girarán en torno a la fotografía. La idea prevaleciente es que se debe conjugar el lenguaje de la fotografía, las características intrínsecas a este medio y el lenguaje del diseño. Se puede recurrir a utilizar una imagen abstracta o una imagen real, de hecho los conceptos de fotomontaje, exposición múltiple, recorte, iluminación y cualquier recurso visual análogo o digital son bienvenidos a la hora de diseñar con fotografías.

Ejemplos de esta interacción en el caso de Rodchenko los podemos apreciar en la publicidad que ejecutó para tintas Pelikan, en donde un fotograma es la base para este diseño publicitario. Cabe señalar que este trabajo por encargo lo ejecutó estando en Berlín. “En Europa durante la segunda mitad de la década de 1920, la publicidad adopta plenamente un lenguaje visual de vanguardia” (Bajac, 2015, p. 93), los diseñadores rusos fueron verdaderos maestros en el campo de la publicidad, llevaron su labor no solo con fines comerciales, tenían la firme creencia de hacer un bien a su pueblo, de hacer arte aplicado para servicio y bienestar del proletariado y veían en la fotografía “la quintaesencia del lenguaje moderno destinado a las masas” (Bajac, 2015, p. 93).

Hoy en día, esta actividad del fotodiseño o diseño fotográfico la encontramos en muchos ejemplos, desde diseño de etiquetas, envases, carteles, vallas publicitarias, portadas de libros, revistas, pero sobre todo donde más se aprecia el diseño fotográfico es en los carteles de cine; basta con mirar la cartelera de las películas a estrenar para dar cuenta del extenso talento de los diseñadores-fotógrafos, mismo que se ve plasmado en sus carteles cinematográficos.

Ahora bien, entendiéndolo la influencia de los artistas soviéticos en la Bauhaus, no extraña que Moholy-Nagy siguiera sus pasos cuando se atreve a incursionar en la fotografía: lo hace con consciencia, con esmero y comienza a experimentar en primera instancia con los fotogramas; es decir, coloca objetos, cosas transparentes, translúcidas, opacas, pedazos de tela, etcétera, sobre material fotosensible, para crear obras sorprendentes y son un sello personal.



Fotograma / Fotografía Osvaldo Archundia.

Sin embargo, el uso de la fotografía sin cámara no es una invención suya; los orígenes de este tipo de imágenes los podemos rastrear en primera instancia en el dadaísmo. Emmanuel Radnitzky mejor conocido como Man Ray, descubre por casualidad este tipo de imágenes: al estar trabajando en su laboratorio se le caen algunos implementos en la charola de revelado, se prende por accidente la luz, la apaga rápidamente y ve cómo poco a poco empiezan a aparecer formas y transparencias en el material fotosensible. Decide repetir el accidente y va descubriendo la manera para controlar los tiempos de exposición a la luz y el de revelado.

En un principio Man Ray pensaba que estas imágenes solo podrían lograrse sumergiendo los objetos en el revelador; avanzando con la experimentación visual se percató de que colocando el papel fotosensible en la ampliadora, puede controlar con mayor soltura el resultado final de las fotografías sin cámara. Man Ray, creyéndose el inventor de este método y técnica fotográfica, decide bautizarlo como “rayogramas”.

Pero los rayogramas no los inventa ni los descubre Man Ray, anterior a él, Christian Schad realiza ejercicios similares, disponiendo objetos bidimensionales en material fotosensible con la idea de crear imágenes no vistas antes; también Schad, creyéndose el único creador de estas fotografías, decide llamarlas “schadografías”.

Los experimentos originales de las fotografías sin cámara los encontramos de la mano de uno de los grandes maestros de la fotografía: Henry Fox Talbot. Este fotógrafo igualmente colocaba objetos, plantas, flores, etcétera, sobre papel fotosensible, para posteriormente exponerlos a la luz directa del sol; estos dibujos fotogénicos constituyen la base de todos los demás experimentos técnicos y visuales que aparecerían después durante las primeras tres décadas del siglo XX.

Cabe señalar un hecho notable, de todos los apelativos con los que se nombró al procedimiento de hacer fotografía sin cámara, el que ha perdurado fue el de fotograma, que fue como denominó a sus fotografías Moholy-Nagy.

La importancia de la producción fotográfica a través de la creación de fotogramas no solo la podemos encontrar en la vasta obra artística de Schad, Man Ray, Rodchenko y Moholy-Nagy, se puede ver en el diseño de mensajes publicitarios donde la imagen principal de dichos anuncios la constituye un fotograma. Sobre todo Rodchenko y László supieron explotar las posibilidades creativas y de comunicación visual que generan los fotogramas, al grado de considerarse hoy día al fotograma como la expresión gráfica por excelencia del medio fotográfico.

Basado en los fotogramas, Moholy-Nagy, ya con la cámara en mano y utilizando encuadres constructivistas, realiza unas notables vistas desde la torre de la Radio de Berlín; dispara completamente en posición perpendicular, logrando fotografías con poca perspectiva y tridimensionalidad, que semejan en gran medida a los fotogramas hechos en el laboratorio.

Experimentando al igual que sus pares soviéticos, realiza tomas en picada, contrapicada, planos inclinados, atrevidas composiciones en donde el punto y la línea sobresalen brindando imágenes con marcados contrastes entre el blanco y negro de la toma. El manejo del espacio compositivo es impecable, el conocimiento de la forma, su tratamiento, la correcta modulación de la luz y la perspectiva nos lleva a mirar la creación fotográfica superando la bidimensionalidad de la imagen.



Toma en picada y en negativo / Fotografía Osvaldo Archundia.

La fotografía con diferentes puntos de toma se constituye como una segunda fase en la importante obra creada por László. Estas fotografías constructivistas de Moholy-Nagy fueron un ejemplo a seguir por los estudiantes de la Bauhaus de Dessau; el mismo László impulsó a los alumnos la utilización de la cámara con fines artísticos, de documentación, de registro visual.

Siempre inquieto, incursiona también en la generación de fotomontajes, a los que denominaba “fotoesculturas”; al principio como una necesidad de expresión personal, su obra evoluciona y ante los tiempos convulsos que vive el artista, diseña fotomontajes de corte político y social.

Los fotomontajes realizados por Moholy-Nagy son diferentes a los elaborados por los dadaístas parisinos y de Zurich, así como son de otro orden visual, si los comparamos con lo hecho por los soviéticos. Sus fotomontajes se distinguen por una extrema pulcritud compositiva, un manejo excelso del espacio donde se desarrolla la obra, un montaje preciso de las figuras y las formas que se aprecian en el fotomontaje, de tal manera que el mensaje que se expresa en la obra es claro y es reflejo de los tiempos en que el autor vivió y fue creada la obra. Así, podemos considerar su labor de fotomontador como una tercera fase creativa, donde László sigue consolidándose como un gran artista.

La necesidad de incursionar en la publicidad lo lleva a hacer diseños fotográficos comerciales y portadas de revistas; de hecho, en la Bauhaus de Dessau, conscientes de esta necesidad, se va gestando la idea de crear un curso que enseñe cómo hacer arte y fotografía publicitarios, mismo que se consolidaría cuando se mudaran a su última sede, Berlín. Esta actividad de László como publicista se convierte así en su cuarta fase de trabajo.

Pero las actividades como artista integral de Moholy-Nagy no concluyen aquí; hemos hecho hincapié en su labor como fotógrafo, se ha mencionado que también era pintor; pero László era también un excelente tipógrafo, escultor, escritor, y al final de su estancia en la Bauhaus incursiona exitosamente con las imágenes en movimiento, es consciente de que cada imagen contenida en una película cinematográfica, es decir cada fotograma, es una obra artística por sí misma.

Walter Gropius (1997) dice al respecto de Moholy-Nagy:

Su obra ha sido una constante lucha preparando el camino para una nueva visión; trató de ensanchar los límites de la pintura y acrecentar la intensidad de la luz en los cuadros mediante el empleo de nuevos recursos técnicos que imitan los efectos de la luz natural. Moholy ha observado y registrado la luz con el objetivo de la máquina fotográfica desde una posición de una rana a la de un pájaro; ha intentado cristalizar sus impresiones del espacio, transformándolas en nuevas relaciones espaciales en sus pinturas y en sus otros trabajos (p. 17).

Entre sus actividades como escritor y teórico de la fotografía, la arquitectura y del diseño, se puede mencionar que durante su estancia en la Bauhaus en Dessau fue el editor responsable de los famosos *Bauhausbücher*; coautor de un libro y autor de dos libros; el primero titulado *Die Bühne am Bauhaus, El escenario en la Bauhaus*, escrito en coautoría con Oskar Schlemmer y Farkas Molnár (libro número 4 de la colección de la Bauhaus); el segundo: *Malerei, fotografie e film, Pintura Fotografía Cine*, (volumen 8 de los *Bauhausbücher*) y por último *Von Material zu Architektur*,

Del material a la Arquitectura (volumen número 14 de los libros de la Bauhaus); cabe señalar que este texto se ha publicado en castellano bajo el título de: *La nueva Visión*.

De sus dos libros como autor se desprenden varias consideraciones de suma importancia para la disciplina de la fotografía, en *Malerei, fotografie e film*, Moholy-Nagy se atreve a proponer una serie de pasos o etapas creativas para abordar el proceso de creación fotográfica, de hecho puede considerarse como el primer esquema o método de trabajo fotográfico.

Tan importante es esta propuesta que años después Otto Steinert retoma lo dicho por László y elabora a su vez un método propio para producir fotografías bajo el espíritu y corriente de la fotografía subjetiva. Posterior a Steinert, Costa y Fontcuberta hacen lo propio para elaborar una metodología que conduzca a la conceptualización y producción de imágenes fotográficas para el fotodiseño.

En pintura, fotografía y cine, László (2005) diserta sobre las relaciones entre la fotografía y la pintura, la fotografía y la publicidad, el espacio-tiempo en la fotografía, la interacción entre arte, fotografía y surrealismo. En este texto destaca las virtudes del medio fotográfico y hace una crítica formal acerca de cómo una fotografía no puede ser surreal debido a la naturaleza intrínseca de la imagen fotográfica, en cuanto que en una foto siempre habrá de reflejarse un hecho real, un suceso.

En este sentido, la fotografía no podría mostrar un hecho nacido de un sueño natural o inducido; para László la fotografía ha de representar aquello que posee ante el objetivo de la cámara, asimismo habrá de sustituir al objeto mismo y dar fe y testimonio de que ese objeto existió, estuvo ahí. Sin duda alguna, *Malerei, fotografie e film*, es uno de los libros que hablan sobre fotografía fundamentales para su estudio y realización. Un libro que parece no ser alterado por el tiempo, cuyos planteamientos son aplicables a la actualidad; un texto que no debe faltar para quien ha hecho de la fotografía su estudio y profesión.

En cambio en el libro *Von Material zu Architektur*, o la *Nueva Visión* (1997), encontramos un texto decididamente marcado por la experiencia como artista y como docente que tuvo Moholy-Nagy “La Nueva Visión fue escrita para difundir entre artistas y profanos, el principio básico de la educación del Bauhaus” (p. 11). Siendo un libro donde se muestran los principios pedagógicos de László, nos encontramos ante un texto donde claramente hay postulados e ideas que, pese al tiempo que ya ha pasado desde su primera aparición (1929), siguen siendo vigentes, lo cual muestra la capacidad visionaria que tenía Moholy-Nagy como artista y ser humano.

Como podemos ver, la figura de Moholy-Nagy en la Bauhaus es muy representativa, su labor como docente, como artista y como fotógrafo son fundamentales cuando se aborda el tema de la fotografía y la Bauhaus. De hecho, en László encontramos a uno de los fotógrafos por excelencia, su quehacer en otras ramas artísticas es conocido, pero si hablamos de él, se le relaciona inmediatamente como uno de los grandes fotógrafos de todos los tiempos.

En este mismo sentido tenemos que hablar de una influencia sumamente importante en la vida de Moholy-Nagy, ya hemos visto su relación con las vanguardias, con los soviéticos, pero es imprescindible mencionar a su primera esposa: Lucia Schulz.

Lucia es la responsable de haber introducido a László en el mundo de la fotografía, Schulz ya era fotógrafa cuando se conocieron en 1920, estando ambos en Berlín. Ella trabajaba para una editorial y revistas de la época. Un año después deciden contraer matrimonio y es ella la que consolida las recién gestadas ideas fotográficas de su esposo.

El trabajo de laboratorio fotográfico lo realizaba ella, los procesos de revelado e impresión corrían a cargo de Lucia; es ella la que en una primera instancia le enseña los caminos de la fotografía a László. Con el apoyo de Lucia fue que Moholy-Nagy alcanzó a ser el artista integral que conocemos; si ella no hubiera aparecido en su vida, la trayectoria de László hubiera sido diferente ya que la etapa más productiva que tuvo como artista la pudo lograr estando casado con Lucia.



Vida cotidiana; toma en contrapicada / Fotografía Osvaldo Archundia.

En cuanto a la obra de Lucia durante su estancia en Dessau, se erigió como la fotógrafa responsable de documentar la construcción de las entonces nuevas instalaciones, las exposiciones, fiestas, reuniones, vida cotidiana; de hecho, gracias a su acervo fotográfico es que se conocen aspectos quizá insospechados sobre todo de la vida diaria en la institución.

A Lucia Schulz se la identifica como un miembro más de la Bauhaus, como la responsable de documentar de manera esmerada lo ocurrido en la escuela, sus retratos, sus tomas fotográficas representan un tiempo pasado, algo que no volverá a ocurrir, es memoria visual de lo acontecido en la Bauhaus; sus imágenes constituyen documentos visuales de incalculable valor.

Lucia con su ojo privilegiado supo captar con su cámara aspectos de la escuela que solo alguien dotado con una gran sensibilidad y técnica depurada podría lograr, también se deben mencionar aquellas fotografías de los diseños y artículos producidos al interior de las aulas: si no tuviéramos estas imágenes, quizá algunos de estos proyectos no hubieran podido ser conocidos después de que la escuela tuviera que cerrar por presiones políticas del Partido Nacional Socialista Alemán.

La fina presencia de Lucia Schulz es parte de la historia de la Bauhaus, su importancia está más que manifiesta, su nombre se encuentra enlazado a la escuela y a las actividades creativas que emprendieron como pareja ella y László.

Con la introducción de manera informal de la fotografía en la Bauhaus de Dessau, los estudiantes vieron con mucho agrado la utilización de cámaras fotográficas al interior y exterior de la escuela. De hecho, los alumnos de la Bauhaus fotografiaban todo lo que veían, algunos de ellos cargaban con sus cámaras a todos lados. De esta actividad resulta un archivo impresionante de imágenes que documentan festividades, obras de teatro, actividades deportivas, el *ballet* triádico, los grupos musicales de *jazz* y *foxtrot*. Pero no se dedicaron solo a documentar y a registrar con la cámara, también hacían fotos constructivistas y experimentaron visualmente con la doble y múltiple exposición, ya fuera durante la toma o en el positivado, de hecho estas experimentaciones visuales son heredadas del dadaísmo berlinés y de Zúrich. Particularmente destacan los innumerables autorretratos, los jóvenes de la Bauhaus eran verdaderos fanáticos de fotografiarse a sí mismos, siendo este tipo de fotografías algo propio y característico de la escuela.

Jeannine Fiedler (2006) nos dice al respecto:

El nuevo fotógrafo y retratista también tuvo cabida en la Bauhaus y empezó a sondear en inusuales, múltiples exposiciones... El autorretrato se convirtió en el lugar-teniente de una iconografía moderna y los alumnos de la Bauhaus se pusieron a su servicio en persona, sin temor alguno a la técnica. La cámara se convirtió en su vehículo cotidiano para reflejar espontáneamente la escuela y inventario vivo (p. 152).



Reflejo especular / Fotografía Osvaldo Archundia.

Otro sello característico de la fotografía en Dessau lo constituyen aquellas imágenes logradas a través de fotografiar objetos con reflejos especulares, utilización de espejos para conseguir fotografías novedosas con repetición de la figura o forma principal, de tal manera que esta aparece varias veces en el espacio y en el mismo plano fotográfico; también los estudiantes diseñan fотomontajes y *collages*.

Otra forma de experimentación propia de la Bauhaus la encontramos en las fotografías en negativo; es decir, la foto impresa en positivo, era nuevamente expuesta a luz por contacto en un material fotosensible para obtener una imagen en negativo, con lo que se redimensiona la idea que generó la foto original y se presenta una fotografía totalmente diferente y nueva.

También hay que mencionar que los estudiantes eran muy proclives a positivar sus fotos con un alto grado de contraste. Si somos observadores, podremos notar que las fotografías de estos días en la Bauhaus carecen de una amplia escala de grises, los tonos predominantes son los blancos y los negros profundos. La fotografía llegó a la Bauhaus para quedarse y dejar una huella indeleble en la concepción de la creación artística y de diseño fotográfico.

Sin embargo, es imprescindible mencionar un aspecto que no se puede dejar pasar: durante la estancia de la Bauhaus en Weimar y Dessau, la fotografía no estuvo institucionalizada; es decir,



Imagen en negativo / Fotografía Osvaldo Archundia.

no era una asignatura formal, nunca tuvo un espacio en cursos formales ni en los planes oficiales de la escuela; “los primeros fotógrafos aficionados de la Bauhaus tuvieron que aprender la técnica por su cuenta o acudir a otras instituciones” (Ware, 2006).

En este punto, se tiene que mencionar que László Moholy-Nagy nunca fue profesor de fotografía en la Bauhaus, pese a que con frecuencia, cuando hablamos de fotografía, se tiende a pensar que Moholy era el docente que impartía clases de foto.

Katherine C. Ware (2006) nos dice al respecto:

Moholy-Nagy, incansable del cambio, se convirtió en el más acérrimo defensor de la integración de la fotografía

en el plan de estudios, además de introducirla de forma no oficial en sus clases. Consideraba que la *mirada técnica* del ojo de la cámara y la mecánica de una forma de creación de imágenes que superaba el concurso individual del artista eran los rasgos que hacían que este medio fuera ideal para configurar el lenguaje visual de los tiempos modernos, lenguaje que enriquecería la percepción humana añadiéndole una nueva dimensión visual (p. 513-514).

Es solo hasta que la Bauhaus cambia de sede que la asignatura Fotografía aparece publicada en el plan de estudios. Hannes Mayer nombra a Walter Peterhans como primer responsable del curso institucional de fotografía en la Bauhaus. Este nuevo personaje que entra en acción a la escuela introduce aspectos sobre la enseñanza de la fotografía a los que Moholy-Nagy no prestó atención.

Walter era partidario de visualizar en primera instancia aquello que iba a ser fotografiado, ante todo la observación del entorno, del motivo a fotografiarse, era primordial para lograr y conseguir el fin deseado “la instantánea fotográfica o composición se convirtió de esta manera en una empresa intelectual” (Ware, 2006). La idea era observar el mundo, con visión binocular pero pensando que se estaba mirando a través del objetivo de la cámara, prever con este pensamiento cómo se vería eso que miramos con ojos humanos, una vez plasmada la imagen en una bidimensionalidad fotográfica.

Peterhans hace hincapié en aprender empezando con un manejo depurado de la técnica fotográfica; esto es conocer a profundidad todas las funciones de la cámara fotográfica, compenetrarse con el equipo personal de cada uno formaba parte de la enseñanza básica del curso de Peterhans. La idea no es otra que saber a precisión para qué sirve el obturador, el de velocidades, los números *f* y, sobre todo, conocer, controlar y aplicar con precisión el concepto de exposición durante la toma. “Fotografiaban el mismo motivo varias veces seguidas, variando en cada toma el foco y la intensidad de la luz” (Ware, 2006). Peterhans estaba convencido de que el proceso de toma era la parte inicial de una fotografía; la otra etapa la constituía el trabajo en el cuarto oscuro.

En el laboratorio, Walter Peterhans era igual de esmerado, buscaba que sus estudiantes y la imágenes logradas por ellos tuvieran la más amplia escala de grises, para ello les inculcaba tener el máximo control posible sobre los reveladores y fijadores (tanto de película como de papel), para así obtener la mayor cantidad de texturas y detalles; de la misma manera, la nitidez era algo que les exigía a sus pupilos, intentaba no dejar nada al azar para que las fotografías logradas fueran resultado de un manejo preciso de la técnica, que los resultados fueran repetibles y no obra de una experimentación sin sustento técnico. Las fotografías debían ser la consecuencia de un conocimiento previo y sólido, basados en un control sobre la cámara fotográfica y el trabajo de laboratorio; “la teoría fotográfica de Peterhans unificaba los requisitos académicos de una universidad con la formación de enfoque práctico de una escuela técnica” (Ware, 2006).

Debido a su formación académica², Peterhans impregnaba sus lecciones de fotografía de temas filosóficos, matemáticos, de manejo de la luz natural y artificial. En el laboratorio era férreo con los conceptos químicos, con las reacciones de los productos utilizados en el cuarto oscuro y era tenaz en la exigencia de pedir a sus estudiantes que anotaran tiempos de exposición y diafragma de sus tomas, así como seguir al pie de la letra los tiempos de revelado en el laboratorio.

Asimismo, gustaba de utilizar los diversos reactivos de laboratorio que se podían encontrar en las tiendas especializadas del ramo para, mediante la experimentación, conseguir qué reactivo iba mejor con qué película o papel fotográficos; también

2) Katherine C. Ware (2006) nos dice al respecto de Peterhans: “Estudió ingeniería en Dresde y Múnich; se licenció en matemáticas y filosofía en Gotinga, y completó su formación con un año en la Staatliche Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe de Leipzig. A continuación, inició su carrera como fotógrafo profesional. En el año 1926 se convirtió en maestro de este arte en Weimar, y al año siguiente abrió un estudio en Berlín, donde se especializó en retratos e impartió clases privadas. Su labor didáctica en la Bauhaus puede definirse con las palabras destreza y experiencia. Peterhans, que no era únicamente un técnico consumado, sino también un maestro comprometido, se lanzó a este reto pedagógico con ímpetu y una gran pasión” (p. 519).

practicaba con filtros en el frontal del objetivo de la ampliadora para así lograr el contraste adecuado para el positivado. Este tipo de investigación sobre los materiales de cuarto oscuro y sobre la más correcta exposición durante la toma, recuerdan sin duda a lo realizado también en Norteamérica por Steichen, Stieglitz, Ansel Adams y Minor White.

Estas ideas sobre la enseñanza de la fotografía en la Bauhaus de Berlín se erigen como la base “para que los experimentos, en los que el maestro Peterhans solía dejarse llevar por su impetuosidad, resultaran en una aproximación racional al medio” (Ware, 2006). Su pretensión como docente no era otra que la de preparar a sus estudiantes para el ambiente profesional y que se insertaran de manera natural en el medio comercial y publicitario de la época.

Katherine C. Ware (2006) comenta al respecto:

En lugar de permitir una despreocupada expresión individual y un acercamiento desordenado al aparato por parte de los miembros de la Bauhaus, se buscaba una aplicación de la técnica fotográfica en publicidad y prensa. Esto constituía el paso de una nueva visión a la fotografía objetiva aplicada. Finalmente, a principios de los años treinta, el *amateur* estaba preparado para convertirse en profesional (p. 529).

Como podemos observar, si bien algunas de las ideas de Peterhans no coinciden con las de Moholy-Nagy, sí existen puntos de convergencia; la idea de realizar una fotografía utilitaria, cuyo origen está en los diseñadores-fotógrafos soviéticos, sigue estando presente en la mente del profesor Walter Peterhans; pero el trabajo de este maestro de la Bauhaus no llega solamente hasta aquí.

También incursiona como artista, si bien podemos ubicar sus primeros trabajos y sus principios teóricos y técnicos como fotógrafo en el movimiento de la nueva objetividad, la verdad es que su obra artística lo sitúa indudablemente en el movimiento de la fotografía subjetiva.

El carácter depurado con el que ejecuta el lenguaje fotográfico en sus tomas lo coloca como un fotógrafo subjetivo; la constante preocupación por lograr una gran nitidez en sus fotos, una profundidad de campo notoria, el particular estudio del ob-

jeto a fotografiar, el punto de toma exacto, el control de la iluminación para así lograr captar las texturas de los objetos, búsqueda de la tridimensionalidad en una toma, uso de grafismos en sus fotografías, utilización de diferentes focales para lograr distintas formas de representar lo visto, que logra una precisión en la representación visual fotográfica, lo llevan a conseguir fotografías que se pueden englobar en lo que se conoce como “creación fotográfica absoluta”, que es el método con el que se producen y generan fotografías dentro del movimiento de la fotografía subjetiva, vanguardia fotográfica gestada por otro maestro de la fotografía germana y mundial: Otto Steinert.

Steinert, basado en los postulados teóricos y de producción fotográfica que presentara Moholy-Nagy en *Malerei, fotografie e film*, desarrolla los planteamientos teóricos necesarios para formar el movimiento conocido como fotografía subjetiva y proponer a su vez un método propio que habría de ser la directriz de esta vanguardia fotográfica, que de Alemania partió para influir a toda Europa, de España a América Latina y de Londres a Norteamérica.

Como hemos visto, la importancia de la introducción, implantación e institucionalización de la fotografía como asignatura dentro de la Bauhaus ha tenido una notable repercusión en la forma de ver a la fotografía desde una simple herramienta hasta una forma de expresión personal, artística y utilitaria. Pasó por etapas muy importantes, por personajes que hasta el día de hoy son sinónimo de creación fotográfica. Los aportes de Moholy-Nagy que se encuentran contenidos en sus libros y obra son una fuente de consulta indispensable para cualquier persona que estudie o sea un profesional de la imagen fotográfica y el diseño.

A través de la Bauhaus se reconoce la participación notable de los diseñadores soviéticos y la importancia que tuvieron como actores en los ámbitos de la arquitectura, el diseño gráfico, la tipografía, el arte y la fotografía. Sus formas constructivistas de hacer fotografía nos llegan a través de la Bauhaus; si no hubiera sido por la adopción por parte de los profesores y alumnos de esta escuela, sin duda hubiéramos tardado más tiempo en conocer la obra de los rusos

soviéticos, la Bauhaus fue la puerta de entrada y salida de esta corriente de vanguardia, que de Alemania partió a distintas partes del mundo una vez que cesadas las actividades de la escuela en Berlín.

Muchos fueron los aportes que la Bauhaus y sus actores dieron a la fotografía en el campo experimental, en el *collage*, fotomontaje, fotogramas, fotos en alto contraste, fotos constructivistas, documentalismo cotidiano, autorretratos, fotografía subjetiva; pero el más grande aporte fue el institucionalizar una asignatura, al hacer formal la asignatura dentro del plan de estudios de la escuela se dio un paso: la Bauhaus una vez más dio el ejemplo a las instituciones y universidades que en el futuro incluirían en sus planes de estudio la enseñanza formal de la fotografía y, así, carreras del orden artístico, de los diversos diseños, la arquitectura y algunas ingenierías (que tienen al menos un curso institucional de fotografía). El otro gran aporte y que no debe dejarse a un lado es referente a que con la difusión de la fotografía entre los estudiantes de la Bauhaus se impulsó la popularización o democratización de la fotografía como herramienta de creación visual: la cámara fotográfica se convierte en una herramienta que se ha de llevar a todos lados, para fotografiar todo lo que pase delante de nosotros, la fotografía ha de documentar el mundo, la vida y se conforma en testigo visual del paso del ser humano por la tierra.

Referencias

- Anikst, M. (1987). *Diseño gráfico soviético de los años veinte*. Gustavo Gili.
- Bajac, Q. (2015). *La fotografía: la época moderna 1880-1960*. Blume.
- Fiedler, J. (2006). *Bauhaus*. H.F. Ullmann.
- Moholy-Nagy, L. (1997). *La Nueva Visión*. Infinito.
- Moholy-Nagy, L. (2005). *Pintura, fotografía, cine*. Gustavo Gili. Museum Ludwig Colonia. (2013). *La Fotografía del Siglo XX*. Taschen.
- Newhall Beaumont. (2002). *Historia de la Fotografía*. Gustavo Gili.
- Schmitz, N. (2006). La doctrina Mazdaznan en la Bauhaus: el artista como salvador. En *Bauhaus, Feierabend Peter y Friedler Jeanine* (Ed) (120-125). H.F. Ullmann.

*Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez es licenciado en diseño gráfico por la FES-Acatlan, Maestro en Artes Visuales por la Facultad de Artes y Diseño y doctorante en Arte y Diseño por la UNAM.

