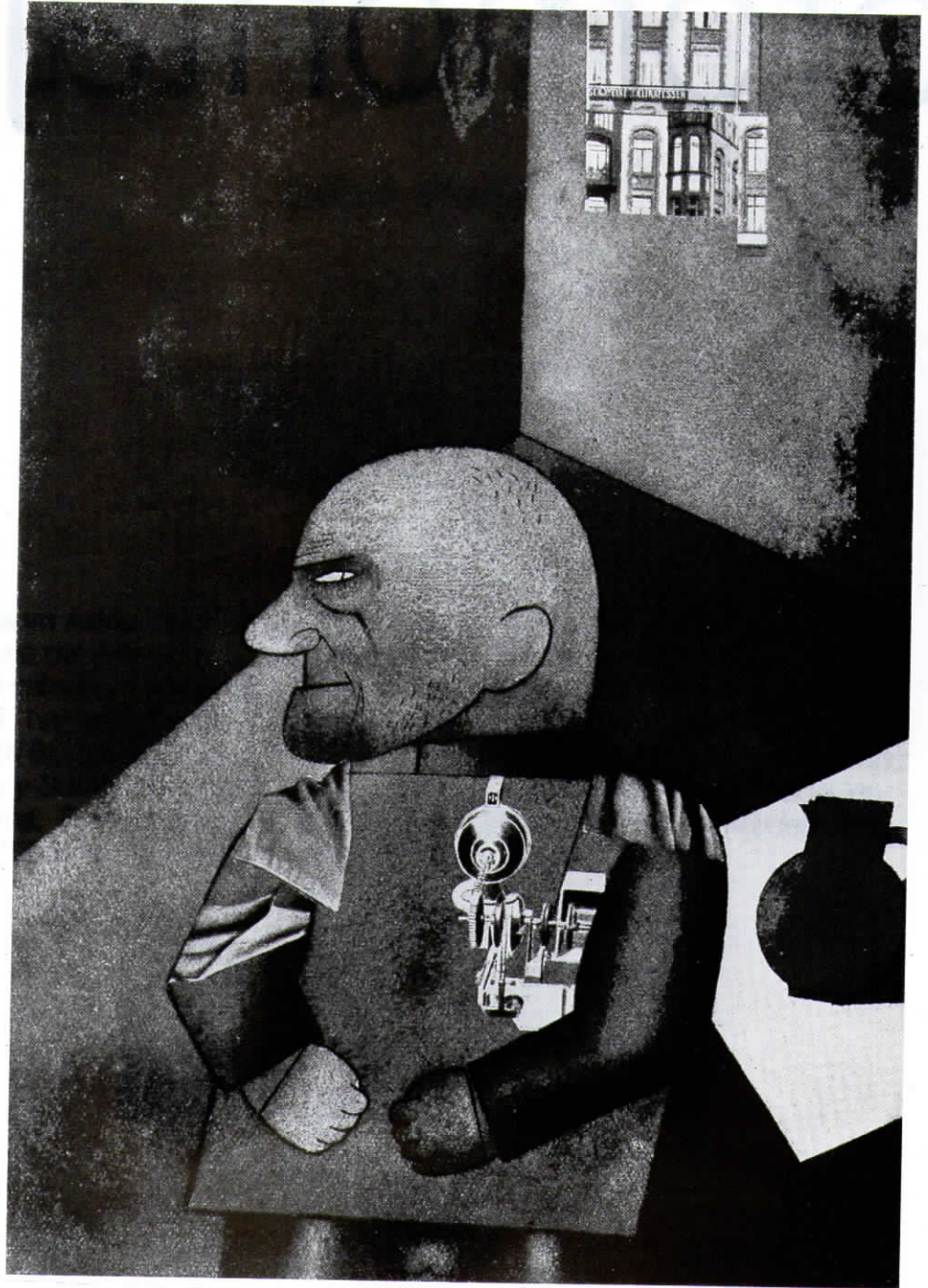


fotomontaje

Dawn Ades



La autora, **Dawn Ades**, nació en 1943, se graduó en la Universidad de Oxford y estudió Historia del Arte en el Courtauld Institute, Universidad de Londres. Es catedrática de Historia y Teoría del Arte en la Universidad de Essex. Entre las exposiciones que ha contribuido a organizar se cuentan *Dada and Surrealism Reviewed* (1978), *Salvador Dalí* en la Tate Gallery de Liverpool (1998) y *Francis Bacon, Dada y Surrealismo* en la Bienal de São Paulo (1998). Ha publicado, entre otras obras, *Francis Bacon* (1985), *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980* (1993), y *Surrealism: Desire Unbound* (2001).



1 George Grosz, *Heartfield el mecánico*, 1920

Por su generosidad a la hora de darme consejo, información y de prestarme material, debo dar las gracias a Andrei Nakov, Aaron Scharf, John Golding, Andrew Lanyon, Peter Wollen, Joseph Rykwert, Conroy Maddox, Tim Head, César Domela-Nieuwenhuis, Richard Sheppard, David King, Ron Orders, Norbert Bunge, Peter Kennard, Roger Cardinal y Andrew Brighton.

Título original: *Photomontage*

Publicado originalmente en el año 1976 por Thames and Hudson Ltd., Londres

Versión castellana de Elena Llorens Pujol

Diseño de la cubierta: Estudi Coma

Fotografía de la cubierta:

John Heartfield, *Adolf el superhombre traga oro y suelta chatarra*, 17 de julio de 1932

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin la previa autorización escrita por parte de la Editorial. La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© Thames and Hudson Ltd., 1976

para la edición castellana

Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2002

ISBN 84-252-1892-6

Printed in Spain

Fotocomposición: ORMOGRAF, SA, Barcelona

Dépósito legal: B. 11.239-2002

Impresión: Hurope, SL, Barcelona

Editorial Gustavo Gili, SA

08029 Barcelona Rosselló, 87-89. Tel. 93 322 81 61

México, Naucalpan 53050 Valle de Bravo, 21. Tel. 55 60 60 11

ÍNDICE

Prefacio a la nueva edición	6
1 Introducción	7
2 La supremacía del mensaje	
<i>Dada en Berlín</i>	18
<i>John Heartfield</i>	40
<i>Propaganda, publicidad y constructivismo</i>	62
3 Metrópolis: la visión del futuro	98
4 Lo maravilloso y lo cotidiano	106
5 Fotomontaje y arte no-objetivo	146
Índice onomástico	173
Bibliografía escogida	172
Notas	162
Lista de ilustraciones	164

Prefacio a la nueva edición

Ésta es una versión revisada y ampliada del libro *Photomontage*, publicado en 1976. Desde la fecha hasta ahora se ha publicado abundante material crítico e histórico relacionado con el tema de este libro, concretamente sobre dadaísmo, constructivismo y surrealismo, un material que me ha servido en gran medida para contextualizar el fotomontaje tal y como aquí se trata. He incluido material nuevo allí donde convenía hacerlo, y he revisado algunos apartados. Sin embargo, no es tanto un nuevo libro cuanto una nueva edición. Apenas se ha modificado la estructura temática del original, y asimismo el énfasis puesto en el fotomontaje de las décadas de 1920 y 1930. El apartado documental, originalmente a continuación del texto, ha sido ampliado con nuevas ilustraciones e integrado en el cuerpo del texto, cuya extensión sigue siendo más o menos la misma. Pese a que incluyo obras más recientes, no es mi intención cubrir de manera representativa los usos contemporáneos del fotomontaje; éste sería el tema de otro libro.

Introducción

La manipulación de fotografías es tan antigua como la fotografía misma. El “dibujo fotogénico”, de Fox Talbot, uno de los primeros procedimientos fotográficos inventado en la década de 1830, consistía en la impresión por contacto directo de hojas, helechos, flores y dibujos, y fue redescubierto y utilizado con un repertorio de objetos casi infinito por Man Ray, Christian Schad y Moholy-Nagy en sus “fotogramas” de la década de 1920. En los libros de divulgación del siglo XIX sobre “divertimientos fotográficos” y fotografías retocadas se habla con entusiasmo de doble exposición, de “fotografías de espíritus” (a veces como resultado inesperado de un mal lavado de una vieja placa de colodión, lo que hacía aparecer vagamente en la foto la imagen anterior), de doble impresión y de fotografías compuestas. Recortar y pegar imágenes fotográficas solía formar parte del universo de los pasatiempos populares: postales cómicas, álbumes de fotografías, pantallas y recuerdos militares.¹

La combinación de fotografías y negativos fotográficos también se practicó en el contexto de las bellas artes o “pictórico”. Uno de los ejemplos más destacados lo constituye *Los dos caminos de la vida* (1857), de Oscar G. Rejlander, una obra compuesta por más de treinta negativos distintos. Así la describió Walter Woodbury en *Photographic Amusements*: “se fueron colocando sucesivamente sobre papel fotosensible [...] y todo salvo la parte a imprimir estaba cubierto de terciopelo negro”. El alcance épico de la obra final (que medía 78,7 × 40,6 cm), su composición elaborada y sus aspiraciones alegóricas la vinculan claramente con la pintura académica clásica; Rejlander opinaba que sus “cuadros múltiples”, en relación con la pintura, podían “demostrar al artista cuán útil puede ser la fotografía como ayuda para la creación artística, no sólo en los detalles, sino también para preparar lo que puede considerarse como el esbozo más perfecto de una composición”. John Morrissey recurrió a un método más simple para elaborar fotos compuestas: volviendo a fotografiar reproducciones de fotografías. En esta fotografía compuesta de 1896, Morrissey recortó reproducciones de fotografías del libro *American Photography*, las pegó y volvió a fotografiar sobre un fondo preparado para la ocasión.

En el siglo XIX se acostumbraba a utilizar una impresión combinada como método para añadir figuras a una fotografía de paisaje, o bien para



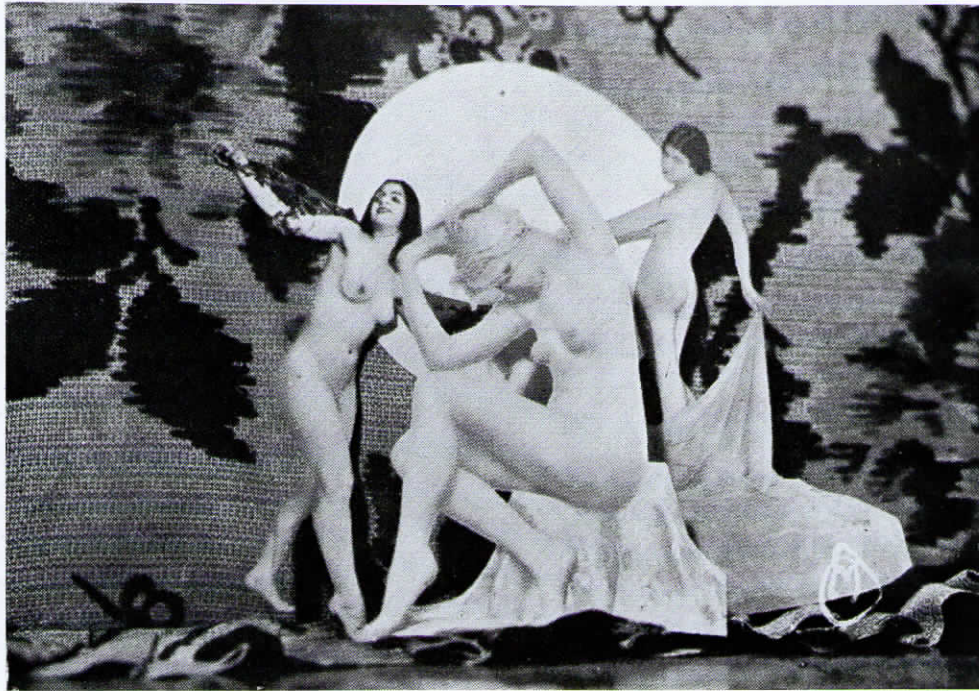
2 (arriba) William Henry Fox Talbot, *Dibujo fotogénico*, c. 1835



3 (arriba, derecha) Postal alemana, c. 1902

4 (derecha) *Menudo trío*, 1914: postal de Poincaré, el zar Nicolás y Jorge V, aliados contra Alemania en la Primera Guerra Mundial

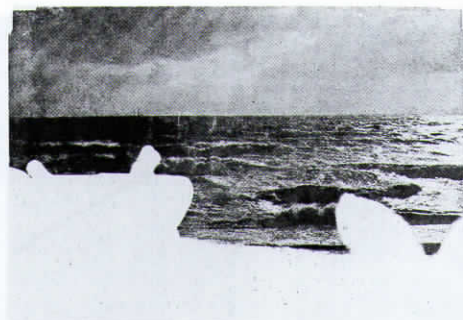




5 (arriba) John P. Morrissey, fotografía compuesta, 1896



6 (abajo) Oscar G. Rejlander, *Los dos caminos de la vida*, 1857



7, 8a, 8b H. P. Robinson, *Pascua en el norte*, procedente de *Art Photography*, 1890



9 (pág. siguiente) Georges Méliès, fotograma del filme *El hombre de la cabeza de goma*, 1902

imprimir un cielo diferente. Este último tipo de impresión combinada servía para compensar los defectos de los primeros procedimientos fotográficos, ya que era casi imposible, según explicaba Henry Peach Robinson, obtener en una sola exposición un nítido detalle en primer plano y celajes interesantes. Robinson, un pintor convertido en fotógrafo profesional, consiguió crear sensacionales efectos atmosféricos como nubes tormentosas en *Pascua en el norte* (procedente de *Art Photography*, 1890), combinando dos exposiciones distintas. En la impresión combinada sólo se utilizaba una parte de cada negativo de modo que la parte descartada era oscurecida, mientras que en la doble exposición, según la explica Woodbury, se imprimen los dos negativos o bien se hacen dos exposiciones del mismo negativo que luego se imprimen.

7, 8a, 8b

No todos los fotógrafos consideraban legítima esta práctica: a los miembros de la Sociedad Fotográfica de Francia les estaba prohibido exponer montajes fotográficos.² Robinson, por ejemplo, siguió practicando la impresión combinada incluso después de que los avances en el terreno de los materiales fotográficos la hicieran innecesaria, a la vez que las fotografías retocadas siguieron ejerciendo gran fascinación. El cine, que por entonces daba sus primeros pasos, era el espacio natural para la mágica práctica de los trucajes ópticos. Georges Méliès fue uno de los primeros directores de cine que experimentó con trucajes fotográficos.³ En la secuencia aquí ilustrada, de la película *El hombre de la cabeza de goma*

9



(1902), parece que Méliès se hincha su propia cabeza (cortada) con un fuelle; se hizo volviendo a exponer la película y reduciendo progresivamente la distancia entre él y la cámara. En otros filmes, como *Viaje a la luna* y *Los cuatrocientos golpes del diablo*, recurrió a utilizar decorados pintados y objetos contruidos en combinación con fotografías. Sin embargo, el fotomontaje será tratado en este libro tal y como nació, en un contexto que no tiene nada que ver con el cine ni con la fotografía de aficionados o profesional.

El término 'fotomontaje' fue inventado justo después de la Primera Guerra Mundial, cuando los dadaístas berlineses necesitaron un nombre para designar la nueva técnica utilizada mediante introducción de fotografías en sus obras de arte. En el contexto del *collage* cubista y futurista se encuentran ya ejemplos aislados del uso de fotografías. En la obra de Carrà, *Oficial francés observando movimientos enemigos* (1915), el artista ha pegado parte de una foto del mariscal Joffre, pasando revista a las tropas en el frente, en el lugar que correspondería a la cabeza de una figura dibujada. La *Mujer junto a un poste publicitario*, de Malévich (1914), incluye dos fragmentos fotográficos. Aunque en estos casos las fotografías encoladas tienen un carácter mucho más ilustrativo que la mayor parte de *collages* cubistas y futuristas, no dejan de haber sido incorporadas a lo que es, ante todo, un dibujo o una pintura. Para los dadaístas, las fotografías o fragmentos fotográficos se convirtieron en los principales materiales estructuradores del cuadro. En definitiva, pues, esta palabra se divulgó en el seno de este movimiento artístico (o antiartístico). Los dadaístas berlineses escogieron este nombre con rara unanimidad, aunque años más tarde el grupo debatiría sobre sus orígenes históricos exactos. "Preso de un afán innovador", escribía Raoul Hausmann, "necesitaba también un nombre para esta técnica, y con George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader y Hannah Höch, decidimos llamar a estas obras *photomontages*. Esta palabra traduce nuestra aversión a representar el papel de artista, ya que, al considerarnos ingenieros (de ahí nuestra preferencia por los monos de trabajo), hablábamos de construir, ensamblar [*montieren*] nuestras obras".⁴ En alemán, *montage* significa 'ajuste' o 'cadena de montaje', y *Monteur*, 'mecánico', 'ingeniero'. John Heartfield, tal vez el profesional más famoso del fotomontaje, era conocido entre los dadaístas como *Monteur Heartfield*, no únicamente por sus fotomontajes, sino en reconocimiento de la actitud, compartida por todos, hacia la propia obra y la relación de ésta con las jerarquías artísticas vigentes.

Los dadaístas berlineses emplearon la fotografía como imagen *ready-made*, y la pegaron junto a recortes de periódicos y revistas, tipografías y dibujos para formar una imagen explosiva y caótica, un provocador des-

10 Raoul Hausmann,
*Retrato doble: Hausmann-
Baader, 1920*



membramiento de la realidad. De ser un elemento de unos cuantos, la fotografía pasó a desempeñar un papel dominante en las obras dadaístas, para las que era una materia prima muy efectiva y apropiada. Su utilización formaba parte de la reacción de los dadaístas contra la pintura al óleo, considerada esencialmente irrepetible, privada y exclusiva. El fotomontaje, en cambio, pertenecía al mundo tecnológico, al mundo de la comunicación de masas y de la reproducción fotomecánica.⁵ Cuando Hannah Höch decía, a propósito del fotomontaje, “nuestro único propósito era integrar los objetos del mundo de las máquinas y de la industria al mundo del arte”,⁶ creo que habría que interpretarlo en el sentido de que los materiales del fotomontaje, concretamente fotografías de periódicos y revistas, estaban hechos con procedimientos mecánicos, pero también en el sentido iconográfico.

14



11, 12 Ambas son un retrato de grupo de artistas y escritores asociados a publicaciones fundamentales de la década de 1920. (arriba) Página de *Novy Lef*, 1927, siguiendo las agujas del reloj empezando por arriba a la izquierda: Tretiakov, Brik, Maiakovski, Rodchenko, Aséiev, Sklovski, Lavinski, Eisenstein, Pertsov, Pasternak, Zhemchuzhni, Neznamov, Kirsanov, Vertov, Stepanova y Kushner. Forman un grupo abierto de artistas, escritores y cineastas de "izquierdas", constructivistas incluidos. (abajo) Montaje de *La Révolution Surréaliste*, 1929, con fotografías de varios surrealistas alrededor del cuadro de Magritte *No veo a la [mujer] escondida en el bosque*; siguiendo las agujas del reloj, empezando por arriba a la izquierda: Alexandre, Aragon, Breton, Buñuel, Caupenne, Éluard, Fourier, Magritte, Valentin, Thirion, Tanguy, Sadoul, Nougé, Goemans, Ernst y Dalí. Este montaje es análogo a un retrato de grupo similar aparecido en el primer número de *La Révolution Surréaliste*; ambos podrían compararse con el uso obsesivo de retratos y autorretratos en los fotomontajes dadaístas. Breton, lo mismo que Maiakovski, está situado arriba en el centro en una posición predominante.



Los constructivistas rusos, quienes empezaron a experimentar con la introducción de material fotográfico por esas mismas fechas, apreciaron el fotomontaje por razones parecidas. Tanto los dadaístas berlineses como los constructivistas rusos sentían la necesidad de alejarse de las limitaciones de la abstracción, el estilo dominante del arte de vanguardia, sin tener que volver por ello a la pintura figurativa. Para ambos grupos, la especial relación que mantiene la fotografía con la realidad convirtió a la primera en la solución creativa que buscaban, aunque cada uno iba a utilizarla para fines diferentes debido a las distintas condiciones en que hacían su trabajo.

Cabe enmarcar la invención del fotomontaje dadaísta en el contexto del *collage*, si bien se oponía a él. Es evidente que se escogió este nombre para poner distancias entre ambas actividades, ya que el dadaísmo vio un potencial muy distinto en la nueva técnica. Louis Aragon, en su ensayo de 1923 sobre los *collages* y los fotomontajes de Max Ernst titulado “Max Ernst, peintre des illusions”, señala una diferencia fundamental entre las obras de Ernst y el *collage* cubista: “Para los cubistas, el sello, el periódico o la caja de cerillas que el pintor pega en sus cuadros tienen el valor de una prueba, un instrumento de control de la realidad misma del cuadro. [...] En Max Ernst es distinto [...] el *collage* pasa a ser un procedimiento poético cuya finalidad se opone por completo al *collage* cubista, cuya intención es puramente realista”.⁷ En un ensayo posterior, “La peinture au défi” (1930), Aragon distingue dos categorías de *collage*: la primera es aquella en que el valor del elemento pegado se mide por sus cualidades figurativas; y la segunda, por sus cualidades materiales. En esta última, sugiere Aragon, el *collage* sólo funciona como enriquecimiento de la paleta, mientras que la primera profetiza la dirección a tomar, “donde la cosa expresada es más importante que la manera de expresarla, donde el objeto representado desempeña el papel de una palabra”:⁸ la dirección tomada por Ernst.

En general, artistas e historiadores no se ponen de acuerdo a la hora de definir el fotomontaje; esta palabra no figura en el *Oxford English Dictionary*. El *Penguin English Dictionary* lo define como “fotografía compuesta por varias fotografías; arte o procedimiento de realizarla”. Últimamente, se tiende a utilizar la palabra más en relación con procedimientos fotográficos, con técnicas de laboratorio como positivar uno o más negativos (la “impresión combinada” del siglo XIX), que con el hecho de recortar y volver a ensamblar fotografías, como se hacía en los fotomontajes dadaístas originales. William Rubin, por ejemplo, en el catálogo de la exposición *Dada, Surrealism and their Heritage*, celebrada en 1968 en el Museum of Modern Art de Nueva York, afirmaba: “la contribución más significativa del grupo berlinés fue la elaboración del lla-



13 Pierre Boucher,
fotomontaje para *Fascinating
Fakes in Photography*, de
Marcel Natkin, 1939

mado fotomontaje, en realidad un *foto-collage*, puesto que la imagen no era montada en el cuarto oscuro”.⁹ Serguéi Tretiakov, por su parte, adoptó en 1936 una postura distinta a propósito de John Heartfield: “cabe señalar que el fotomontaje no debe ser necesariamente un montaje de fotos. No: puede ser foto y texto, foto y color, foto y dibujo”.¹⁰ Y cita a Heartfield para corroborar esta afirmación: “una fotografía puede convertirse, añadiéndole una mancha de color insignificante, en un fotomontaje, en una obra de arte de un tipo especial”. Aunque Heartfield se refiera a añadir elementos a una sola fotografía y no a varias fotografías con elementos agregados, es evidente que no le interesa el procedimiento técnico, sino la idea, la operación que transforma el sentido de la fotografía original. Las definiciones de Rubin y Tretiakov difieren sustancialmente; mientras que para el primero el fotomontaje

es una técnica muy específica, para el segundo debe comunicar algo muy particular. Tretiakov continúa diciendo: “si el fotomontaje, bajo la influencia del texto, no sólo expresa el hecho que muestra, sino también la tendencia social expresada por el hecho, entonces ya es un fotomontaje”.

No fue hasta la década de 1930 cuando quienes utilizaban el fotomontaje (por un lado, fotógrafos profesionales y aficionados que experimentaban en el cuarto oscuro, y, por otro, artistas que recurrieron a la fotografía, por motivos diversos, como elemento figurativo ya dado) fueron mutua y plenamente conscientes de la existencia de los demás. La edición de 1931 de *Photographic Amusements*, publicada por primera vez en 1896, incluía un ensayo de Henry Potamkin que citaba e ilustraba a Moholy-Nagy, Man Ray y Bruguère. Algunas de las ilustraciones que figuraban en *Fascinating Fakes in Photography*, escrito por Natkin y publicado en Londres en 1939, como por ejemplo el fotomontaje de Pierre Boucher, presentan la influencia inequívoca del fotomontaje surrealista. Natkin describe detalladamente el fotomontaje hecho mediante recortes, composición, superposición (y superposición enmascarada), sobreimpresión, superposición y sobreimpresión combinadas, repetición de un negativo, doble impresión y combinación, y también sugiere, con un espíritu que desmerece el título del libro, que el uso ideal del fotomontaje es dialéctico y que sobre todo debe quedar clara la idea subyacente.

13

Al recopilar material para este libro, he optado por incluir obras “cuyas imágenes sean predominantemente fotográficas, ya sean *collages* o montajes fotográficos, y en ningún caso he tenido en cuenta la técnica”.¹¹ También he incluido unos cuantos ejemplos de fotogramas (rayogramas y schadografías) porque, aunque no sean estrictamente fotomontajes, pueden transformar las relaciones entre objetos familiares, distorsionar la escala y sugerir extraños efectos espaciales de modo muy parecido al fotomontaje, aunque, desde luego, de forma mucho más azarosa. Naturalmente, existen otras muchas clases de fotografía manipulada, algunas de las cuales se utilizaron de forma conjunta con el fotomontaje. No es el propósito de este libro incluirlas todas.

184, 185, 191

La mala calidad de algunas de las láminas de este libro se debe a que muchos fotomontajes están hechos con fotografías recortadas de revistas o periódicos ya de por sí poco claras, y es evidente que con cada nueva reproducción pierden definición. En algunos casos, la obra original ha desaparecido (los fotomontajes eran a menudo efímeros) o bien no se ha podido disponer de ella, así que ha sido necesario reproducirla a partir de libros o revistas, lo que de nuevo resta nitidez a la imagen.



14 Hannah Höch, *Corte con el cuchillo del pastel*, c. 1919

La supremacía del mensaje

Dadá en Berlín

La invención del fotomontaje por parte de los dadaístas berlineses ha sido reivindicada, por un lado, por Raoul Hausmann y Hannah Höch, y, por otro, por George Grosz y John Heartfield. En 1929, poco antes de que Franz Roh publicara *Photo-Eye*, George Grosz le escribió lo siguiente: “[...] en 1915 heartfield y yo ya habíamos realizado interesantes experimentos de foto-encolado-montaje. en ese momento fundamos la empresa grosz y heartfield (südende 1915). yo inventé el nombre ‘monteur’ para heartfield, quien siempre iba vestido con un viejo traje azul, y cuya tarea en nuestra aventura común era lo más parecido a montar”.¹ En otra ocasión, Grosz fechó dicha invención en 1916 y se explayó explicando las circunstancias que la rodearon:

En 1916, cuando John Heartfield y yo inventamos el fotomontaje en mi estudio de la zona sur de la ciudad a las cinco en punto de una mañana de mayo, no teníamos ni la menor idea de las inmensas posibilidades, o de la carrera espinosa pero jalonada de éxitos, que aguardaban al nuevo invento. En un trozo de cartón encolamos una mezcla de anuncios de bragueros, cancioneros para estudiantes y de comida para perros, etiquetas de botellas de vino y licor, y fotografías de periódicos ilustrados; todo recortado de manera que dijera, en imágenes, lo que los censores habrían prohibido de haberlo dicho en palabras. Con este procedimiento hicimos postales que se suponía habían sido enviadas del frente a la familia, o de la familia al frente. Esto hizo que algunos amigos, entre ellos Tretiakov, crearan la leyenda de que el fotomontaje era un invento de las “masas anónimas”. Lo que en realidad ocurrió fue que Heartfield se propuso convertir en una técnica artística consciente lo que había empezado como una broma política incendiaria.²

Hausmann, por su parte, sostiene que el germen de la idea nació en el verano de 1918, cuando él y Hannah Höch se encontraban de vacaciones en la costa del Báltico, donde vieron en casi todas las casas una litografía en color con la imagen de un soldado sobre un fondo de barracones. “Para hacer más personal este recuerdo militar, habían pegado un retrato fotográfico en el lugar de la cabeza”.³ Hannah Höch lo recordaba con mayor precisión, como recoge Richter en *Dada: Art and Anti-art*: “se trataba de una oleografía del káiser Guillermo II rodeado de antepasados, des-

cientientes, robles alemanes, medallas, etc. Un poco más arriba, pero aún en el centro, había un joven granadero bajo cuyo casco se había pegado la cabeza de su casero, Herr Felten. El joven soldado estaba de pie en medio de sus superiores, erguido y orgulloso, envuelto en la pompa y el esplendor de este mundo. Esta situación paradójica despertó la eterna vena agresiva de Hausmann”.⁴ Hausmann se percató enseguida de que podía realizar cuadros compuestos únicamente de fotografías recortadas, y su entusiasmo debió de nacer del descubrimiento de esta nueva técnica, de la posibilidad de que la imagen *hablara* de una manera nueva.

15 Sin embargo, como apuntaba Hannah Höch, conocían la práctica del fotomontaje desde niños, sino el nombre, ya que formaba parte del universo de las postales populares; aunque también estaba relacionada con el gran cambio sufrido por la fotografía durante la Primera Guerra Mundial: vistas aéreas, microscopía y radiografía.⁵

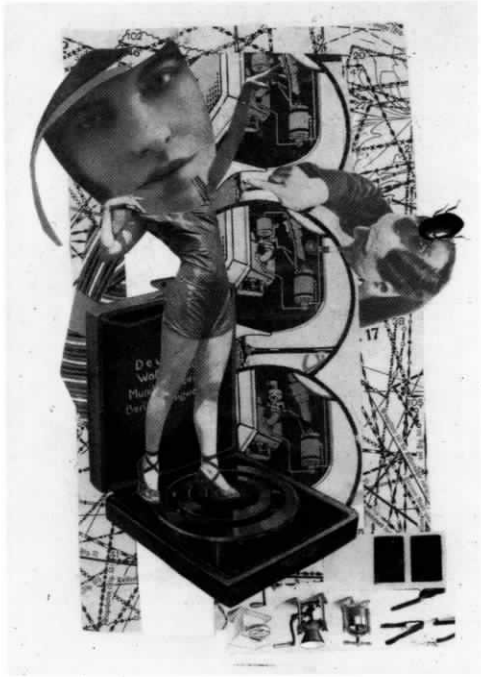
18 No se conserva ninguna de las postales que Grosz describe, pero es posible que guardaran algún parecido con el “tipocollage” que Heartfield diseñó para anunciar los *Kleine Grosz Mappe*, de Grosz. Este “tipocollage” salió publicado en la revista *Neue Jugend* en junio de 1917 —definida como “la primera revista dadá” en el catálogo de la *Feria Internacional Dadá* celebrada en Berlín en 1920—, y ya contenía indicios de la ulterior anarquía de la tipografía y el diseño dadaístas. En él se mezclan imágenes de imprenta (la bandera pirata con la calavera, la bailarina, el puro, el globo, el ataúd y el gramófono) con eslóganes publicitarios hechos con tipos de



15 *La salvaguarda de Alemania*, 1913, postal conmemorativa del veinticinco aniversario del káiser Guillermo II



16 Hannah Höch, *Dadá-Ernst*, 1920-1921



17 Hannah Höch, *Collage*, 1920

imprensa diversos. No obstante, ni en esta obra ni en los *collages* de Hausmann reproducidos en *Der Dada* 2 de diciembre de 1919, donde se definen como “*klebebild*”, o cuadro cola, se hacía uso de la fotografía como tal. En el catálogo de la exposición dedicada al fotomontaje que se celebró en Ingolstadt en 1969, se afirma que Grosz y Heartfield utilizaron por primera vez fotografías en 1919, y que la portada de Heartfield del único número de la revista ilustrada *Jedermann sein eigener Fussball*, del 15 de febrero de 1919, fue el primer fotomontaje fechado.⁶ En la viñeta de arriba a la izquierda, donde aparece Herzfelde con un balón por cuerpo, se yuxtapusieron por vez primera dos fotografías para crear un todo nuevo. El resto de la página contiene una brillante parodia: una fotogalería de líderes políticos, “los más guapos” del gabinete de Weimar, dispuestos en abanico, acompañada de la leyenda “¿Cuál es el más bello?”, que nos recuerda las postales satíricas finiseculares.

19

4

Sind-Fremder, die einträgliches Gelernt — ist hier
 Castle Schwarz ständiger Beobachter: Die
 Hausnummer Josef Mies, Darstellung herrlicher
 Redeweise der Public, wird in dem höchst
 langem Raum nicht in gut wie vor wenigen Monaten

Zirkus Albert Schumann.

Ran dem für abendbegleitenden Programm sind
 folgenden Posa und Reg. höchste Empfehlung bei
 vorzuziehen, eine Nummer überführt: Rang. Fabel-
 hafte Darstellung von Grotto-Göttern. Ferner
 die Juchender Ruffall und Caren. Die Juchler werden
 in die Thronen ständiger Bewegung der Kunst stragen
 ist, empfangen, die Höhe nicht ist die größte Mü-
 he: kein. Die vorzuziehen sind: Schöpfung der In-
 stanten Albert Schumann in Jansen hervorgeht ge-
 schickten Darsteller ist zu beklagen, die daß nach
 höchsten Werte Götter zu verstehen stehen. Gut ist
 und die 4 Versa, die Götter-Göttern. Die wirken
 in der Bewegung ist noch höher, es nicht in Berlin
 Theater. Die Länge 10 Körper-Göttern. Das große
 Festspiel-Götter Paul Dreier-Götter Götter
 Soma, Eine Caren auf der Seite ist eine großartige
 der Theater von dem Götter. Die Vorzuziehen sind:
 Profur-Schöpfung, geht nicht gerade zur besten
 Condition der Götter-Göttern

Wird — werden mit dem Investor der Verlage S. Jansen
 aus Karl Wolf Proben anfertigen und besorgen.
 Die Autoren erhalten, je nach der Eigenart der Trans-
 skription Verleger besonders abgemessene Löh. Das
 schied steht es von. Besondere werden die Post-
 kommen der gerade Wiederen Verleger: In der
 ersten, Abhang Verlag, die nach dem Osten sind
 eine ganz Bismarck-Verleger will. Die Aufnahme
 findet jeder Bismarck, jeder Bismarck-Götter
 lassen. Paul Kilar, im Jansen-Möbeler „Juchler“
 sagt es, bei dem Wort.

Historik Mikahil, Gründer von Berlin, bei ein
 der Europäer Staats- und Wirtschaftszweig Pub
 gabert — er 10 hoch Götter-Götter werden.
 Dort 1000 jahre immer immer an Götter. Es ist zu
 nicht moment die höchste Götter-Götter
 Die Drei! Sehr schön. Mikahil! Ich ist sehr
 sagen. Die Tafel! Bei sich über dem Bild, die in
 München mit großem Erfolg und habe in
 haben. Man ist es ein Götter-Götter.

**Soeben
 erschienen!**

**Soeben
 erschienen!**

**Soeben
 erschienen!**

Preis 40 Pf.

“Jedermann sein eigener Fussball”

Illustrierte Halbmonatsschrift

Verlag: Der Malik-Verlag, Berlin-Legion

Preisausschreiben!

Wer ist der Schönste??



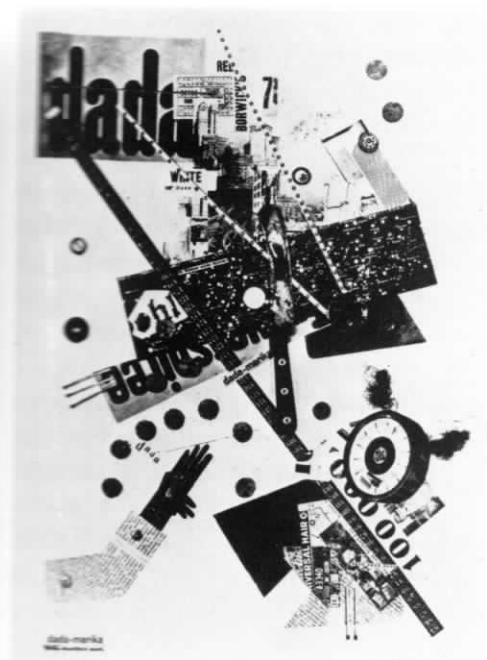
Deutsche Mannesfähigkeit!

Die Sozialisierung der Parteifonds

Eine Forderung zum Schutze vor alldem üblichen Wahlbetrug

Die Sozialisierung der Parteifonds ist eine Forderung zum Schutze vor alldem üblichen Wahlbetrug. Sie ist eine Forderung zum Schutze vor alldem üblichen Wahlbetrug. Sie ist eine Forderung zum Schutze vor alldem üblichen Wahlbetrug.

18, 19 “Tipocollage” de John Heartfield que anunciaba el álbum de litografías de Grosz *Kleine Grosz Mappe*, procedente de *Neue Jugend* (junio de 1917). En *Neue Jugend* fue donde Heartfield empezó a crear un nuevo estilo de montaje a partir de experimentos con el collage y la tipografía. *Neue Jugend* (en la que también colaboraban Franz Jung y Grosz) era una publicación de la Malik-Verlag de Wieland Herzfelde, fundada en 1917 y trasladada de Berlín a Praga en 1933. Publicaba obras de literatura y política radicales, periódicos satíricos como *Jedermann sein eigener Fussball* (núm. 1, 15 de febrero de 1919) y obras dadaístas.



20 (pág. siguiente, izquierda) George Grosz y John Heartfield, *Dadá-merika*, 1919



21 (pág. siguiente, derecha) John Heartfield, portada de *Der Dada 3*, abril de 1920

Aunque la práctica del fotomontaje es anterior a su nombre, el origen del término se remonta a la adopción del vocablo 'montiert' o 'montieren' por parte de Grosz y Heartfield, que abreviaban en "mont.", utilizado junto a sus respectivos nombres en lugar de la firma. *Dadá-merika*, fechado a 14 de septiembre de 1919 en el dorso y firmado sólo por Grosz, lleva el sello "grosz-heartfield mont" en el anverso.⁷

20

La portada de *Der Dada 3*, de abril de 1920, es obra de Heartfield, al que a partir de ese momento se alude como "Monteur Dada", mientras que Hausmann pasa a ser "dadasofo", Grosz "mariscal" y Herzfelde "Dadá-progreso".⁸ Sin embargo, el término no estaba en modo alguno fijado, y los collages y montajes eran definidos de muy diversas maneras. La acuarela-montaje de Grosz *Daum se casa...*, también reproducida en *Der Dada 3*, es descrita como "(Meta-Mech. constr. nach Prof. R. Hausmann)", que puede traducirse como "Construcción metamecánica según el Prof. Hausmann", lo cual parece un comentario irónico que alude a la rivalidad que existía entre ambos. Todo apunta pues a que el término 'fotomontaje' no era todavía muy común en la época de la *Feria Internacional Dadá* (mayo de

21

30 1920). No sirvió, por ejemplo, para definir la obra de Heartfield *Leiben und Treiben in Universal-City, 12 hr. 5 mittags* [Vida y actividad en la Ciudad Universal a las 12.05 del mediodía], la obra que sirvió como portada y que posteriormente pasó a llamarse *Fotomontaje dadá*.⁹ En el catálogo de la Feria se calificaba de “dadafotos” los retratos de Hausmann, Heartfield y Grosz realizados por Heartfield. *Mecano* (Rojo), la revista neodadá que el miembro de *De Stijl* Theo van Doesburg editó en 1922 con el seudónimo dadaísta I. K. Bonset, define un grabado-*collage* de Ernst como “composición fotomecánica”, y en ese mismo número también figura el *Tatlin en su casa*, de Hausmann, aunque sin ninguna leyenda descriptiva. En *Mecano* (Azul), en cambio, se denomina “construcción” a un fotomontaje de Hausmann.

27 En estos montajes o “construcciones”, la utilización de fotografías no responde a una única fórmula; en esta época coexistieron el *collage* y el uso exclusivo de fotografías. El segundo número de *Der Dada*, de diciembre de 1919, reproducía el *collage* de Hausmann titulado *Gurk*, hecho a base de recortes de periódico y fragmentos de xilografías; un *collage* de Baader en el que sobresale una foto suya; y un fotomontaje en toda la extensión de la palabra, que contenía un retrato conjunto de Baader y Hausmann en el que la pipa del primero está “fumando” una rosa.

22 Tanto la versión de Grosz sobre el “descubrimiento” del fotomontaje como la de Hausmann insisten en que hay que buscar sus fuentes en las fotografías populares de índole cómica, y en que ambos sacaron partido de las posibilidades de significación del medio y de su potencial subversivo. Así lo relataba Hausmann mucho después, durante una conferencia que ofreció con motivo de la primera gran exposición del fotomontaje celebrada en Berlín en 1931:

La gente suele pensar que el fotomontaje sólo puede practicarse de dos maneras: como propaganda política y como publicidad comercial. Los primeros *fotomonteurs*, los dadaístas, partían de la idea, para ellos indiscutible, de que la pintura de la época de la guerra, el expresionismo posfuturista, había fracasado debido a su no-objetividad y a su ausencia de convicciones, y de que no sólo la pintura, sino todas las artes y técnicas necesitaban un cambio fundamental y radical si querían seguir en contacto con la vida de su época. A los miembros del club Dadá no les interesaba, desde luego, elaborar nuevas reglas estéticas [...]. Pero la idea del fotomontaje era tan revolucionaria como su contenido, su forma tan subversiva como la conjugación de fotografía y texto impreso que, juntos, se transforman en un filme estático. Habiendo inventado el poema estático, simultáneo y estrictamente fonético, los dadaístas aplicaron los mismos principios a la representación pictórica. Fueron los primeros en utilizar la fotografía como material para crear, con ayuda de estructuras muy diversas, a menudo anómalas y de significados antagónicos, una nueva entidad que arrancó del caos de la guerra y de la revolución una imagen completamente nueva; y fueron conscientes de que su método poseía una fuerza propagandística que sus contemporáneos no tenían el valor de explotar...¹⁰

Hacia el final de la Primera Guerra Mundial, Berlín era una ciudad de pesadilla, medio muerta de hambre y con un creciente caos social y político que duraría hasta 1933; en 1918 se fundaron repúblicas soviéticas en varias de las principales ciudades de Alemania, incluida Berlín. Del Club Dadá de Berlín, del que formaban parte Huelsenbeck, Hausmann, Grosz, Wieland Herzfelde y su hermano John Heartfield, Hannah Höch, Johannes Baader y Franz Jung, aunque éste por poco tiempo, sólo Herzfelde, Heartfield y Grosz se afiliaron al Partido Comunista (KPD) en diciembre de 1918. Pero eso sí, todo el grupo en pleno se alineó con la extrema izquierda para combatir la república burguesa de Ebert y Shiedemann, y tras la derrota de la Revolución de Noviembre, en los primeros meses de 1919, siguieron haciendo públicamente notoria su oposición. Editaron numerosas revistas, folletos y panfletos, no todos dadaístas, para los que resultaba poco apropiado un diseño convencional; de ahí que se instaurara la anarquía tipográfica.

En términos artísticos, el eterno enemigo de dadá era el expresionismo; en el primer *Manifiesto* dadaísta del grupo de Berlín (1918), Huelsenbeck resaltó el carácter retrógado y utópico de dicho movimiento, así como su retórica vacía, y exigió un cambio, la necesidad de un arte “que presente en su contenido consciente los múltiples problemas del presente, un arte que ha sido visiblemente destruido por las explosiones de la semana pasada y que no cesa en su empeño de recoger sus miembros tras el accidente de ayer. Los artistas mejores y más extraordinarios serán aquellos que en todo momento arranquen los jirones de su cuerpo de la desenfrenada catarata de la vida, aquellos que con el corazón y las manos sangrando se aferren a la inteligencia de su época”.¹¹ Tal vez fuera el fotomontaje lo que mejor satisficiera el ideal de Huelsenbeck. La superficie visiblemente destrozada de *Dadá-merika*, o la *Ciudad Universal*, de Heartfield, ofrecen una imagen de una sociedad caótica y violenta mucho más creíble que, por ejemplo, *El funeral del anarquista Galli*, obra pictórica del futurista Carrà. Y al utilizar el verdadero contenido de las noticias de ayer y de hoy, dadá empezó a subvertir la voz misma de la sociedad. El montaje de Grosz *Mi Alemania*, incluido en la antología inédita *Dadaco*, posee algo de la fuerza de la obra posterior de Heartfield: soldados prusianos entronizados en el corazón de un capitalista orondo de cuya cabeza alopécica brotan fragmentos de noticias económicas. Se trata de uno de los primeros montajes en que se presenta la ignominiosa asociación entre dinero y guerra, un tema que más adelante sería recurrente en Heartfield.

Grosz exploró en diversas litografías y dibujos la conexión entre militarismo y capitalismo, idea de la que partió para cargar en reiteradas ocasiones contra la República de Weimar. La leyenda que acompaña a la obra

20, 30

24



23 Prueba de imprenta de la antología inédita Dadaco, 1920



24 George Grosz, Mi Alemania, procedente de Dadaco, 1920

“Los comunistas se están muriendo y la tasa de cambio extranjera está subiendo”, procedente de la serie de litografías *Gott mit uns* (1920), revela que existe una relación directa entre estas dos escenas aparentemente dispares; se trata de un principio de construcción que Heartfield utilizará a veces en sus fotomontajes posteriores.

La primera *Feria Internacional Dadá*, celebrada en Berlín en 1920, contaba con obras de Arp, Picabia y Ernst, así como del grupo berlinés. Lo más destacado de la Feria, que fue objeto de demanda judicial por difamar al *Reichswehr* [Ejército alemán], fue un maniquí vestido con uniforme de oficial alemán y cabeza de cerdo.¹²

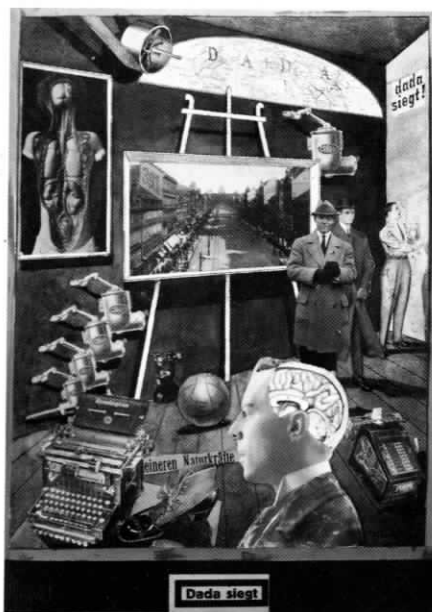
El lema de la exposición era “¡El arte ha muerto! ¡Viva el arte de la máquina de Tatlin!” El motivo recurrente de los fotomontajes presentados por Hausmann y Hannah Höch era la máquina, aunque su actitud respecto a ella era ambigua. Junto a *Dadá vence*, que proclamaba la victoria mundial de dadá, colgaba *Tatlin en su casa*, que expresaba, aparentemente, la admiración y simpatía de los dadaístas berlineses por el nuevo arte de producción ruso. Sin embargo, en 1967 Hausmann afirmó que su intención había sido una acumulación de imágenes accidental y azarosa más que una afirmación planeada del “arte de la máquina”, de cuyas manifestaciones, de haberlas en Rusia, sólo tenían una vaga idea.

25
26
27

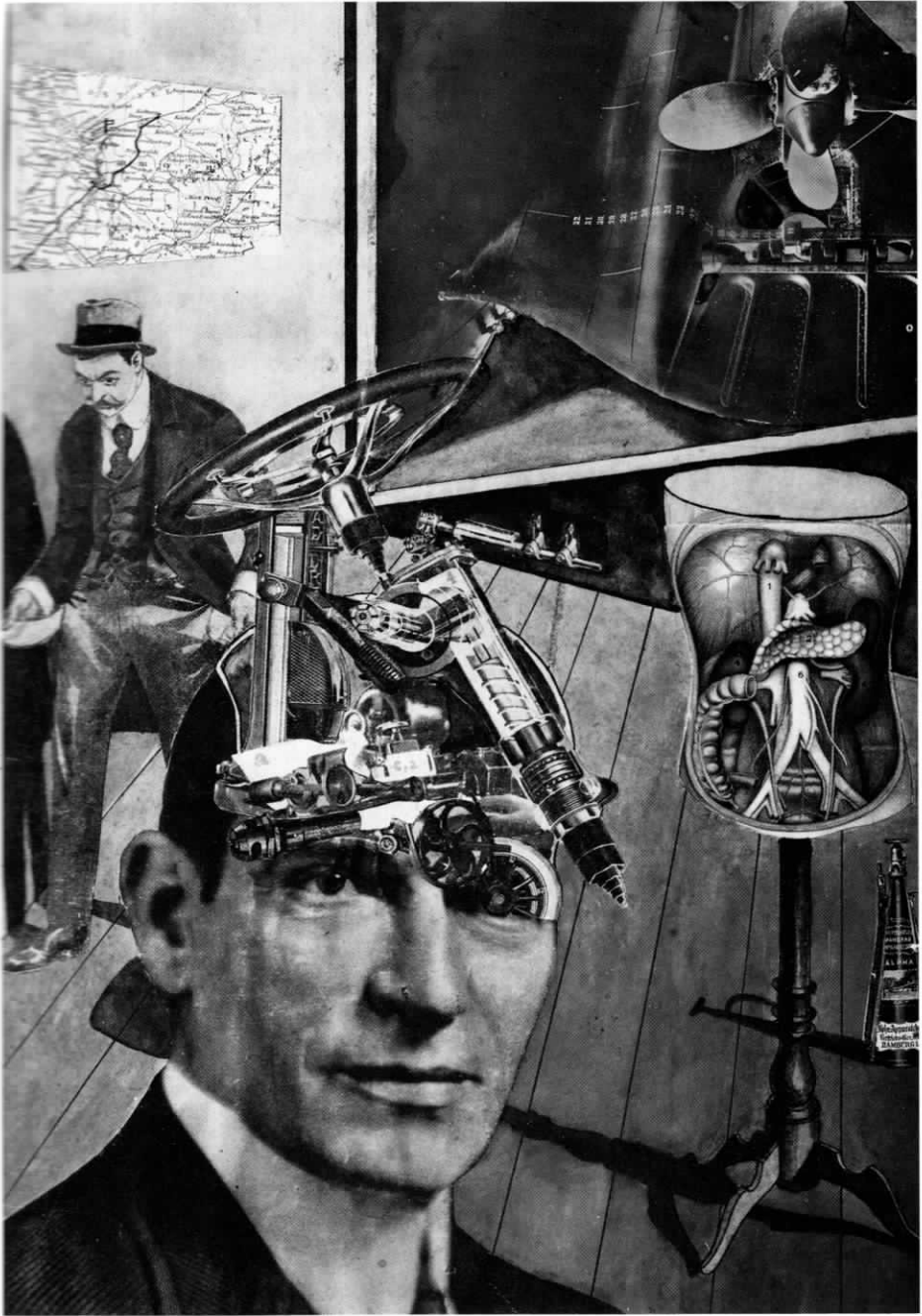
- Hojeando una revista norteamericana, Hausmann había dado con una fotografía de un hombre que, sin motivo aparente, le había recordado “automáticamente” a Tatlin. No obstante, lo que “más le interesaba era mostrar la imagen de un hombre que sólo tuviera máquinas en la cabeza”. Partiendo de ahí, fue añadiendo imágenes que equilibraran y ampliaran esta primera idea: el maniquí con entrañas blandas y orgánicas, el hombre con los bolsillos vacíos vueltos (“Tatlin no podía ser rico”) y el timón con hélice-tornillo para dar el toque final. Como en *Dadá vence*, el fondo está pintado: un suelo inclinado a modo de plataforma que, junto con otros detalles y cierto carácter onírico, recuerda las pinturas de De Chirico.
- 26
- 25 En la fotografía que se hicieron Raoul Hausmann y Hannah Höch en la Feria Dadá, ambos aparecen de pie delante de sus fotomontajes, entre ellos *Festival Dadá*, de Hausmann (1920), en el que un manómetro hace las veces de cabeza. Existen claros paralelismos entre los fotomontajes y los objetos construidos con materiales preexistentes, que se convirtieron en un rasgo destacado de dadá y en precursores del objeto surrealista. En la Feria Dadá de Berlín, además del maniquí con uniforme de oficial alemán antes citado, había otro con una bombilla por cabeza, al que se habían añadido un cuchillo y un tenedor oxidados y condecoraciones militares. Esta clase de objetos recuerda los comentarios de Huelsen-



25 Raoul Hausmann y Hannah Höch en la Feria Internacional Dadá, Berlín, 1920



26 Raoul Hausmann, *Dadá vence*, 1920



27 Raoul Hausmann, *Tatlin en su casa*, 1920

beck a propósito de los *collages* dadaístas del grupo de Zúrich (“el nuevo medio”, en palabras suyas), al que criticaba por no llevar el medio a su conclusión lógica y por emplear cosas “reales” como si se tratara de impresos de correos.¹³ Huelsenbeck todavía pensaba en la superficie plana del *collage*, pero el paso hacia lo tridimensional era inevitable y contaba con precedentes tanto en las construcciones y los *assemblages-relieves* cubistas de Picasso, como en los *ready-mades* de Duchamp. Los números neoyorquinos de *391*, realizados por Picabia en 1917, presentaban fotografías de objetos fabricados en serie a los que se había añadido un título elocuente; tal es el caso de la bombilla titulada *Américaine* [Americana]. Se podría decir que la relación que objetos como el maniquí “adornado” o la cabeza mecánica de Hausmann *Espíritu de nuestro tiempo* mantenían con los fotomontajes de Höch, Grosz o Hausmann, era parecida a la mantenida por las primeras obras dadaístas como por ejemplo *Construcción 3*, de Janco (1917) —en la que se exploran de forma abstracta las propiedades del alambre, etc.—, con los *collages* dadaístas abstractos.

En “Dadá causa disturbios, se muda y muere en Berlín” (*Studio International*, abril de 1971), Hausmann alude a la influencia del artista ruso Jefim Golischev, que realizaba *assemblages* de materiales insólitos, así como *collages*. *El Espíritu de nuestra época*, de Hausmann, una cabeza de madera a la que se ha añadido, entre otros, una cartera, una cinta métrica, una copa telescópica y una tarjeta con un número, tenía por objetivo expresar el mezquino espíritu burgués de la época, maquinal, sin personalidad, reducido a una cifra y progresivamente deshumanizado. Tanto el ensamblado de objetos dispares para representar rasgos o atributos y para, en cierto sentido, “narrar”, así como la sustitución de una parte del cuerpo humano por otra, a menudo un objeto mecánico, son prácticas que tienen sus paralelismos en el fotomontaje. Al parecer, *El Espíritu de nuestra época* fue construido después de la Feria Dadá y fue uno de los objetos que mayor interés despertó en dicha Feria. Reproducido en la portada del *Almanaque dadá*, de Huelsenbeck (1920), donde se asemeja a un fotomontaje, fue un réplica en yeso, alterada y parcialmente pintada, de la mascarilla de Beethoven, obra de Otto Schmalhausen, Dadá-Oz, cuñado de Grosz.

Los fotomontajes de Hannah Höch, como sería el caso de *Corte con el cuchillo del pastel* (c. 1919), suelen ser mucho más grandes que los de Hausmann, Grosz o Heartfield, y su composición, radicalmente distinta. A diferencia de Hausmann y Grosz, no intenta crear un espacio ilusorio ni reproducir la fragmentación explosiva y la superficie desintegrada que vemos en *Vida y actividad en la Ciudad Universal a las 12.05 del mediodía*, de Heartfield. En *Corte con el cuchillo del pastel*, se encuentran elementos dispares, fotografías y fragmentos de texto, densamente desparramados por

28 Raoul Hausmann, *El espíritu de nuestra época. Cabeza mecánica*, 1919



29 Portada del *Almanaque Dadá*, 1920



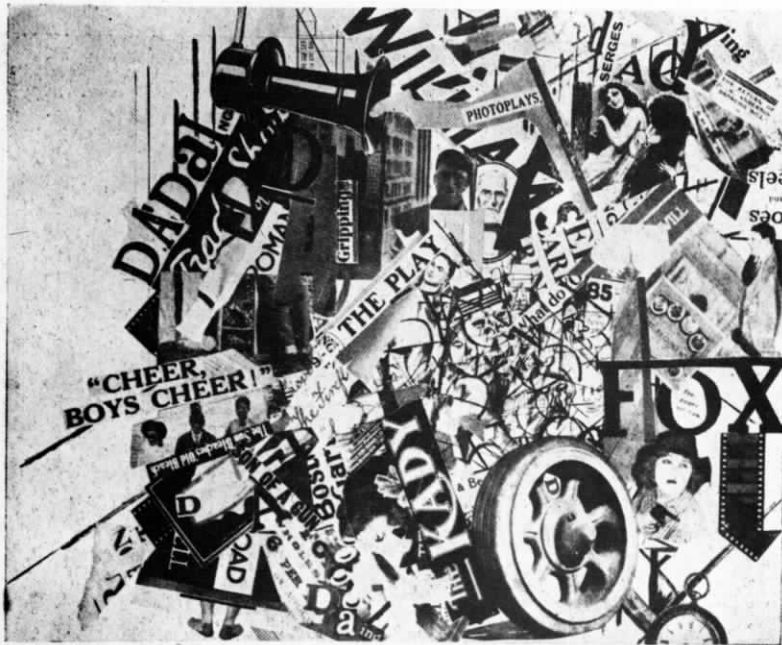
la superficie, pero la mayoría siguen siendo legibles como si fueran palabras dispuestas en una página. Sin embargo, alrededor de las pequeñas figuras suspendidas, allí donde queda un hueco, se crea un espacio inquietante y vertiginoso. Ruedas dentadas, ruedas comunes y otros fragmentos de maquinaria dominan las cabezas y los cuerpos, que a menudo son re-ensamblados de forma grotesca. A la derecha, por ejemplo, se encuentra el cuerpo de un voluminoso bebé coronado con la diminuta cabeza de un hombre con barba. Hay muchos retratos de amigos, algunos de los cuales son colegas dadaístas, y Lenin, que aparece al lado de Baader sobre la inscripción "Die grosse dada" [El gran dadá], mientras que Hausmann cuelga justo debajo, con el cuerpo de un muñeco mecánico. En la zona inferior izquierda, se han pegado varias fotografías de escenas de multitud con la intención de construir un espacio aparentemente más ordenado, aunque en realidad siga siendo discontinuo; esta multitud está siendo arengada por un demagogo con aspecto de marioneta: "Tretet dada bei" [Uníos a dadá].

14, 21, 22, 39

En los fotomontajes dadaístas acostumbran a figurar retratos y autorretratos. Hausmann, Grosz, Baader y Höch incluyeron en ellos fotografías suyas o de amigos suyos, e incluso a veces el retrato es ficticio, como en el caso de *Tatlin en su casa*, de Hausmann, o de *El autor en su casa*, de Baader. En *Autorretrato corregido de Rousseau*, realizado por Grosz y Heartfield en 1920, se ha sustituido la cabeza de Rousseau por la de Hausmann.

35

34



30 George Grosz y John Heartfield, *Vida y actividad en la Ciudad Universal a las 12.05 del mediodía*, 1919



31 Hannah Höch, *Baile dadá*, 1922

à mon cher
Tzara!

Blinky
PRESIDENT.

BLOOMFIELD.
HOLLAND.

BLOOMFIELD
PRESIDENT - DADA -
CHAPLINIST

BLOOMFIELD
PRESIDENT
DADA
CHARLOTIN

Lydia
13

32 (pág. anterior) Erwin Blumenfeld
(Bloomfield), Bloomfield presidente
Dadá-chaplinista, 1921



33 Kurt Schwitters, Filme, 1926

34 (arriba, derecha) George Grosz y
John Heartfield, Autorretrato corregido
de Rousseau, 1920



35 (derecha) Johannes Baader,
El autor en su casa, 1920

14, 17, 27
141
33
135

La yuxtaposición de lo humano y lo mecánico fue un tema recurrente en los montajes de los dadaístas berlineses, así como en los de Ernst, residente en Colonia, y en los de Schwitters, afincado en Hannover. Pese a que este último puso al principio de relieve un uso no figurativo de los materiales de *collage*, varias de sus obras de 1919-1920 ya incorporaban fotografías, y a lo largo de su vida mezcló de forma esporádica fotografías y grabados en sus *collages*.¹⁴

Existe también una estrecha conexión entre el fotomontaje dadaísta y la poesía dadá de, por ejemplo, Hans Arp, Tristan Tzara y Kurt Schwitters, una poesía caracterizada por el empleo aleatorio de frases de periódicos, fragmentos de conversación y tópicos descontextualizados, así como de palabras vaciadas de sus asociaciones normales.

En los *collages* y fotomontajes dadaístas, la utilización de fragmentos de texto (normalmente de fuentes preexistentes como fotos y grabados de sus compañeros) es mucho más agresiva que en el cubismo, generando una mezcla que a menudo trata de negar la innegable distinción entre palabra e imagen. Interesan pues las propiedades visuales del texto, y por eso Hausmann recurrió en alguna ocasión a sus propios “carteles poema fonéticos” para realizar un fotomontaje, como en *El crítico de arte*.

36
39

El fotomontaje *ABCD* (1923-1924) es como el canto cisne de dadá, el álbum de recuerdos de las actividades de dadá. El propio Hausmann aparece en una fotografía, que utiliza más de una vez en sus fotomontajes, donde declama uno de sus poemas fonéticos (“ABCD”, las primeras letras del alfabeto representan el poema sonoro) y lleva en el ojo una rueda por monóculo. Además unas entradas numeradas para el aniversario del káiser recuerdan las provocadoras interrupciones de algunas ceremonias oficiales; el billete Merz conmemora la amistad de Hausmann con Schwitters, mientras que el diminuto fragmento de mapa situado arriba a la derecha muestra Harar, la ciudad etíope donde Rimbaud, poeta favorito de Hausmann y valorado por dadaístas y surrealistas en general, vivió tras haber renunciado a la poesía. Es más, ¿a qué nacimiento alude Hausmann con el examen ginecológico recortado de las páginas de un libro de medicina? ¿Al del propio dadá?

Hausmann se mantuvo fiel al anarquismo de dadá, pero otros optaron por posiciones políticas más comprometidas tras la desaparición de dadá. En 1925, rememorando la época dadaísta, Grosz y Herzfelde escribieron en *Die Kunst ist in Gefahr*: “Nuestro error fue comprometernos con el arte. [...] Observábamos entonces los insensatos productos finales del orden social dominante y estallábamos en risas. [...] Pero no veíamos que en esta locura subyacía un sistema”,¹⁵ Fue precisamente este sistema el que Hausmann reveló e hizo comprensible, para poder así combatirlo mejor.

36 Raoul Hausmann, *El crítico de arte*,
1919



37 George Grosz, portada de *Ma*, junio
de 1921. Las pequeñas revistas nacidas
durante y después de la Primera Guerra
Mundial pronto se hicieron eco de dadá.
La revista húngara de vanguardia *Ma*,
trasladada a Viena en 1920, abrió sus
páginas a dadá a partir de 1921. Fue
una de las varias publicaciones que se
unieron al constructivismo internacional
y al dadaísmo, cuya mutua influencia en
el caso concreto del fotomontaje es de
especial interés.





38 Heinz Hajek-Halke, *El intérprete de banjo*, c. 1930



39 Raoul Hausmann, ABCD, 1923-1924



40 John Heartfield, *El espíritu de Ginebra*, 27 de noviembre de 1932

En los decenios que precedieron al estallido de la Segunda Guerra Mundial, el fotomontaje fue cada vez más utilizado por todas las fuerzas políticas de Europa y Rusia. Durante la Guerra Civil española, tanto el bando franquista como el republicano realizaron carteles con montajes fotográficos, y en la Italia fascista de Mussolini también se recurrió de manera generalizada al fotomontaje. Sin embargo, no es de extrañar que el fotomontaje esté especialmente vinculado con la izquierda política, ya que es un medio ideal para expresar la dialéctica marxista. Heartfield lo utilizó, sin lugar a dudas, de manera brillante, primero contra la República de Weimar y luego para registrar el terrible ascenso del fascismo y la dictadura de Hitler. En *Metamorfosis: Ebert, Hindenburg, Hitler*, Heartfield sostiene que la República de Weimar fue la oruga de la que salió la calavera/Hider.

41, 42, 63
55

60

Tras abandonar, decepcionado, la escuela de arte de Múnich, Heartfield había trabajado desde 1916 en una empresa cinematográfica de Berlín.



41, 42 Carteles republicanos españoles distribuidos en Francia durante la Guerra Civil

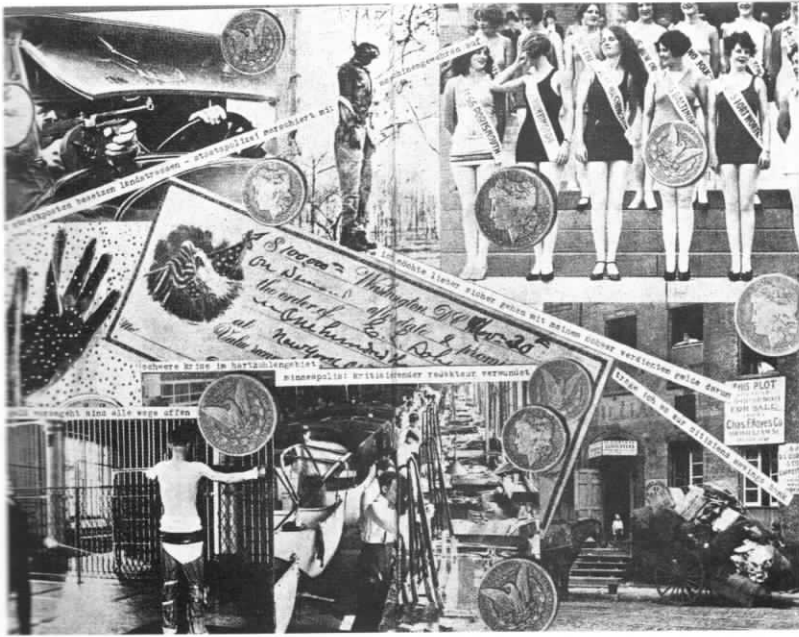


43 John Heartfield, portada para *Después del diluvio*, de Upton Sinclair, 1925

43 Después de dadá, se dedicó casi exclusivamente al fotomontaje: trabajó para la prensa comunista alemana y diseñó portadas e ilustraciones de los libros publicados por Malik-Verlag, editorial fundada por él y su hermano durante la Primera Guerra Mundial. Obligado a abandonar Alemania en 1933, siguió trabajando desde Praga y en 1938 se refugió en Londres. Murió en 1968 en el Berlín Este.

En su ensayo “John Heartfield et la beauté révolutionnaire” (del libro *Les Collages*, 1935), Aragon da cuenta del proceso que llevó a Heartfield desde las caóticas imágenes dadaístas hasta su arte único: “Mientras jugaba con el fuego de las apariencias, la realidad ardió a su alrededor [...] John Heartfield dejó de jugar. Los fragmentos de fotografías que anteriormente había manipulado por el placer de asombrar, empezaron a *significar* entre sus dedos”.¹⁶

30 Ya se ha hablado antes, a propósito del dadaísmo, del contraste entre
19 el estallido caótico y explosivo de la *Ciudad Universal* y las resueltas yuxtaposiciones del montaje para la revista *Jedermann sein eigener Fussball*. Para algunos de sus fotomontajes posteriores, Heartfield recurriría de nuevo a la superficie claramente dividida o fragmentada, pero para las guardas
44 de *Im Land der Rekordzahlen* [En el país de las cifras récord] (1927), optó



44 John Heartfield, guardas para *Im Land des Rekordzahlen*, de Dorfmann, 1927

por la yuxtaposición directa de fragmentos dispares. En esta obra, Heartfield opone la imagen de un concurso de belleza femenina a un linchamiento, desparrama dólares por toda la superficie e intercala frases, tal vez procedentes de periódicos: “piquetes de los huelguistas en las principales carreteras —la policía marcha con ametralladoras”; “estaré a salvo con mi dinero trabajosamente ganado— por eso lo cogí de los ahorros de los ciudadanos”; “grave crisis en el distrito minero de Mineápolis: herido un periodista crítico”; “el dinero abre todas las puertas”.

Heartfield siguió diseñando portadas e ilustraciones en los que a menudo incluía el fotomontaje; de esta época destaca el realizado en 1929 para el libro de Kurt Tucholski *Deutschland, Deutschland über alles*, aunque la inmensa mayoría de sus fotomontajes aparecieron publicados en periódicos y revistas: *Der Knuppel* (1923-1927), semanario satírico del KPD (Partido Comunista alemán) que codirigía con Grosz; *Die Rote Fahne*, y *AIZ* (*Arbeiter-Illustrierte Zeitung*), que fue prohibida en Alemania en 1933 y publicada a partir de esa fecha en Praga. Cuando se exhibieron sus fotomontajes, Heartfield siempre insistió en colocar ejemplares de las revistas expuestas junto al original, para subrayar el hecho de que sus obras eran propaganda política dirigida al gran público, y no obras de arte privadas, únicas e irrepetibles.

49



45 John Heartfield,
Un pangermanista, 2 de noviembre
1933



46 Fotografía de la policía
de Stuttgart de una
"víctima en tiempos de paz"
utilizada en lám. 45

Desde el punto de vista de las imágenes, los fotomontajes de Heartfield son claros y directos, por muy sutil que sea el mensaje. Éste acostumbraba a guardar imágenes de libros, revistas, agencias fotográficas y periódicos, o tener fotos hechas por él, y siempre llamaba a sus obras fotomontajes, incluso cuando empleaba fotografías sin manipular o de posado. Al fin y al cabo, fueran montajes o no, seguían *pareciendo* fotografías de periódico. La imagen ocupa toda la página y, por muy grotesca que sea, parece no tener composición, es casi arbitraria; la primera impresión es la de una fotografía de reportaje muy bien lograda. Mientras que los dadaístas, tal vez inconscientemente, trataron por medio de la descomposición de las imágenes de evitar dar expresión a una ideología —implícitamente presente en cualquier imagen que persiga representar la realidad—, Heartfield, por el contrario, conseguía yuxtaponerlas para que desvelaran su ideología, haciendo visible la estructura de clase de las relaciones sociales o poniendo al descubierto la amenaza del fascismo.

En *Los productos más selectos del capitalismo*, un hombre desempleado, con un humillante cartel colgado al cuello, como si fuera un objeto en venta, pisa el caro velo de encaje de una novia, que está encima de una pequeña tarima: ¿un altar o un trozo de escaparate? y aunque a simple vista parece un maniquí, se produce en realidad una confrontación entre dos personas de carne y hueso. El cartel dice: “Se acepta cualquier trabajo”: en febrero de 1932 había seis millones de parados en Alemania. El título en alemán, *Spitzenprodukte des Kapitalismus*, juega con la palabra *Spitze*, que significa tanto ‘encaje’ como ‘cumbre’. No es necesaria la leyenda original “Traje de novia de 10.000 dólares, 20 millones de desempleados” para entender que ambos personajes simbolizan la injusticia del capitalismo. Los dos están marcados por la incapacidad de dicho sistema de concebir algo más que no sean máquinas registradoras.

En *Un Pangermanista*, Heartfield pegó una fotografía del líder pangermanista de los camisas pardas, Julius Streicher (y director de *Stürmer*, periódico antisemita), encima de otra procedente de los archivos de la policía de Stuttgart (que había sido reproducida en 1929 en *Photo-Eye*, de Franz Roh, como ejemplo de fotografía-documento, acompañada de la leyenda “crimen en tiempos de paz”). Otra versión de este fotomontaje incluía el texto “El útero fructifica incluso con lo que arrastró”, una cita del poema de Brecht *Der anacronistische Zug oder Freiheit und Demokratie*. En el fotomontaje Streicher permanece ajeno a la sangre que tiene a sus pies, símbolo de la autoridad represiva, nacida y alimentada por la violencia.

El incendio del Reichstag en febrero de 1933 y el ulterior juicio de Leipzig —en el que el búlgaro Dimitroff, uno de los cuatro comunistas

47

45

46



47 John Heartfield, *Los productos más selectos del capitalismo*, marzo de 1932



48 John Heartfield, *Himno a los ejércitos de ayer: rogamos al poder de la bomba*, 12 de abril de 1934



49 John Heartfield, *El Reichstag durmiente*, 1929



50 John Heartfield, *El verdugo Goering*, 14 de septiembre de 1933

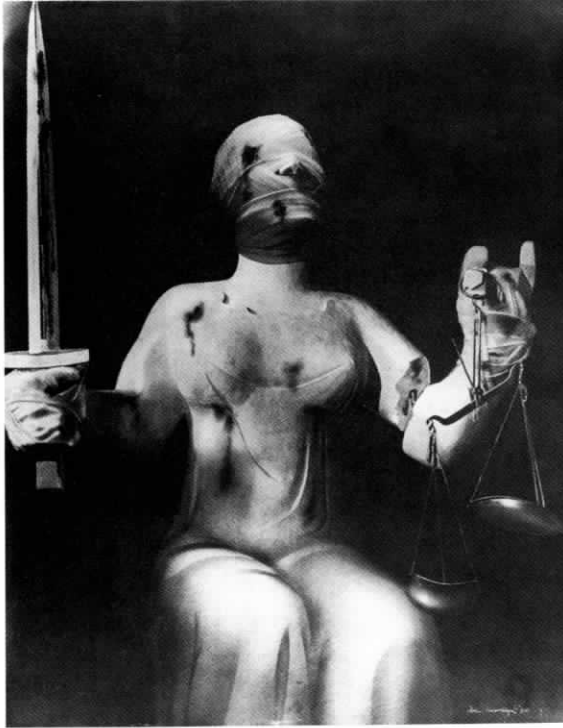
DURCH LICHT ZUR NACHT



Also sprach Dr. Goebbels: Laßt uns aufs neue Brände entfachen, auf daß die Verblendeten nicht erwachen!

51 John Heartfield, *A través de la luz hacia la noche*, 19 de mayo de 1933

acusados, se defendió con tanta brillantez que hizo que todos fueran absueltos en medio de gran publicidad, recayendo la culpa (aunque sin pruebas fehacientes) en el partido nazi— proporcionaron a Heartfield material para algunos de sus fotomontajes más eficaces. En *El Reichstag durmiente*, Heartfield ataca la complacencia somnolienta del Parlamento ante el ascenso del partido nazi. El texto de la versión de *La Justicia* aparecida en *AIZ* el 30 de noviembre de 1933 decía lo siguiente: “El verdugo y la justicia/ Goering en el juicio por el incendio del Reichstag: ‘Para mí, la ley es una cuestión de pureza racial’”. De igual modo, la leyenda que acompañaba *A través de la luz hacia la noche* en *AIZ* decía: “Así habló el Dr. Goebbels: ‘Dejad que prendamos nuevos fuegos para que aquellos que están cegados no despierten’”. Una hoguera con libros de Freud, Kastner, Thomas Mann, Marx, Remarque y Tucholski, alusión directa a la quema de libros en Berlín y en varias universidades alemanas el 10 de mayo de 1933, se funde llegando a formar parte del Reichstag en llamas. *El verdugo Goering*, del 14 de septiembre de 1933, también hace referencia al incendio del



52 John Heartfield,
La Justicia, 30 de
noviembre de 1933

Reichstag. El rostro de Goering procede de una foto real y no ha sido retocado. El texto dice: “En Leipzig, el 21 de septiembre, cuatro hombres inocentes —víctimas de un crimen judicial atroz— serán juzgados junto con el provocador Lubbe. El auténtico pirómano del Reichstag, Goering, no comparecerá ante el jurado”.

Lo que distingue esta obra de una caricatura es el hecho de que el artista ha recortado y reunido objetos y hechos reales. Como señala John Berger en su brillante ensayo *The Political Uses of Photomontage*: “la particular ventaja del fotomontaje estriba en el hecho de que todo cuanto se ha recortado conserva su familiar apariencia fotográfica. Primero vemos las partes como *cosas*, y sólo después vemos los símbolos”.¹⁷

40 Los fotomontajes que son fotografías de objetos especialmente con-
struidos, como la paloma atravesada por la bayoneta o el árbol de Navidad
cuyas ramas se doblan en forma de esvástica en *¡Oh pequeño árbol de Navi-
dad alemán, cuán dobladas parece tener tus ramas!*, representan curiosamente
40 dicha cualidad, ya que su efecto, pese a ser claramente simbólico, es
aún más poderoso porque los objetos son reales. *El espíritu de Ginebra*, del
27 de noviembre de 1932, combina un objeto especialmente construido

con el fotomontaje en sí. Fue publicado originalmente en *AIZ* con este título, y pretendía ser un comentario sobre la Liga de Naciones. La segunda versión, de 1960, llevaba por título *¡Nunca más!*, y la tercera, de 1967, apareció con un texto adicional: “Hombres, que todos vuestros hijos/se salven de la guerra./Evitar la guerra/constituirá vuestro triunfo”.

Heartfield no hacía sus fotografías; W. Reissman, uno de los fotógrafos con los que trabajó, ofrece un fascinante relato de su experiencia junto a él:

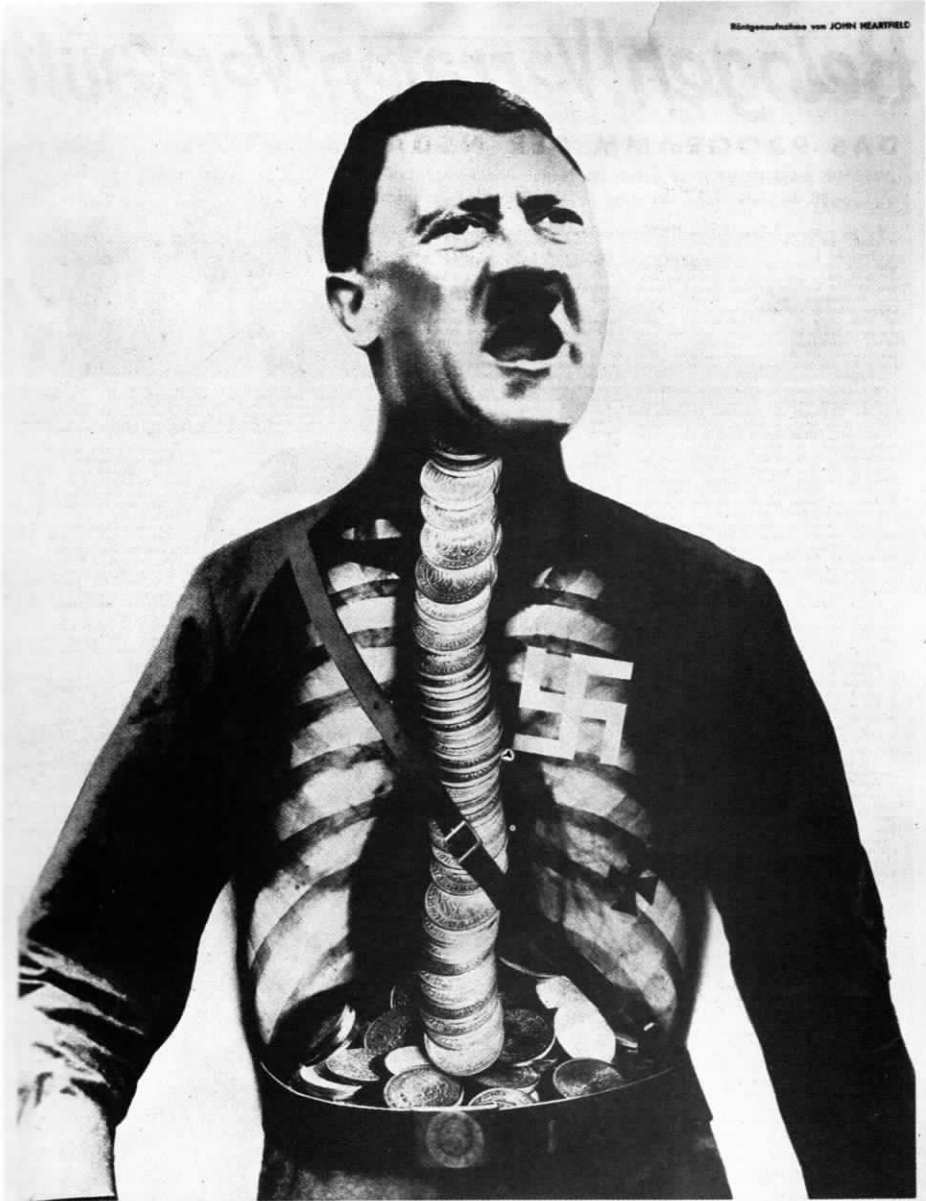
Las fotografías que hice para Heartfield, conformes a un esbozo a lápiz exacto y siempre supervisadas por él, solían llevar horas, muchas horas de trabajo. Insistía en ciertos matices que yo era incapaz de apreciar. En el laboratorio, se quedaba junto a la ampliadora hasta que las copias estaban listas. Yo normalmente estaba tan cansado que ya no podía tenerme en pie ni pensar [...] pero él salía corriendo hacia su casa con las fotos todavía húmedas, las secaba, recortaba y ensamblaba bajo una pesada plancha de vidrio. Luego dormía durante una o dos horas, y a las ocho de la mañana ya estaba sentado en el despacho del retocador. Permanecía allí dos, tres, cuatro o cinco horas, temeroso siempre de que el retocado lo echara a perder. Había acabado el fotomontaje, pero no la actividad: nuevas tareas, nuevas ideas. Merodeaba en las bibliotecas de fotografía durante horas en busca de una fotografía adecuada de Hermann Müller, Hugenberg, Roehm, o lo que necesitara, o cuando menos de una cabeza apropiada, pues con el resto podía arreglárselas. Luego iba de nuevo con los fotógrafos, a quienes odiaba, yo incluido, porque no sabíamos apreciar los matices.¹⁸

En *Adolf el superhombre*, el montaje es tan hábil, tan discreta la huella del aerógrafo, que da la impresión de que se trata de una figura real, incluso a pesar de los hombros raquíticos, lo que pone aún más de manifiesto la falsedad de la retórica de Hitler. Los discursos, una parte tan esencial del programa nazi, son mostrados como lo que eran, no sólo grandilocuentes, sino nutridos de dinero y representativos de los intereses del capital, no de la gente: “traga oro y suelta chatarra”. Este montaje fue ampliado a modo de cartel y pegado por todo Berlín en agosto de 1932 con la ayuda económica del conde Kessler, el Conde Rojo. En abril, Hitler había ganado el 36,8 por ciento de los votos para la presidencia, y el 31 de julio el partido nazi obtuvo la mayor parte de los escaños del Reichstag pero sin conseguir la mayoría absoluta. El tema de la retórica y el gesto es continuado en *Hay millones detrás de mí*, donde Heartfield hace del saludo de Hitler una ambigüedad: el saludo nazi, destinado a entusiasmar y aterrorizar a millones de personas, se convierte en una mano falsamente abierta, avariciosa. Se establece una oposición entre los significados real y aparente del saludo, que es desmitificado y despojado

53

59

de su fuerza retórica. El texto dice: “el significado del saludo hitleriano: un hombrecillo pide grandes regalos”. Por el contrario, el cartel sobre Mussolini que Xanti realizó en 1934 es pura retórica, la visualización de un lugar político común: el líder a la cabeza, o como cabeza, de su pueblo. Sin embargo, es tal la capacidad del fotomontaje para sugerir todo lo contrario de lo que pretende, tan estrecha la línea divisoria entre tesis y antítesis, que creo que es posible que un espectador imparcial vea a Mussolini como un tirano amenazador, devorador de su pueblo. El cartel antinazi de las Olimpiadas de 1936 contiene una ambigüedad parecida. El genio de Heartfield, sin embargo, no permite semejantes confusiones, puesto que el significado, salvo contadas excepciones, no depende del prejuicio en un sentido u otro del espectador, como señala Berger en su ensayo. Éste sugiere que una de estas excepciones se encuentra en los soldados del Ejército Rojo que se avalanzan sobre un diminuto Hitler en *El deseo cumplido del suicida* (1935), ya que son ambiguos en la medida en que constituyen una amenaza o una liberación según sea el prejuicio del espectador. Otro ejemplo de ello es la famosa cabeza de tigre rugiendo que advertía del peligro del SPD, el Partido Socialdemócrata. Berger señala que Heartfield y los comunistas alemanes aceptaron la dirección ideológica de Moscú, que condenaba a todos los socialdemócratas, perdiendo así toda posibilidad de influir o colaborar con los nueve millones de votantes del SPD que podían haber frenado el avance nazi. El texto adicional que acompañaba la imagen en *AIZ* dice lo siguiente: “la socialdemocracia no desea el hundimiento del capitalismo; sólo persigue una manera de curarlo (Fritz Tarnow, presidente del sindicato de trabajadores de la madera). Los veterinarios de Leipzig [el Partido Comunista]: ‘por supuesto que le arrancaremos los dientes al tigre, pero primero debemos cuidarlo y fortalecerlo’”. Pese a ser superficialmente eficaz como propaganda, *La convención de la crisis del SPD* dista mucho de tener la coherencia interna de los mejores fotomontajes de Heartfield. Y también carece de la fuerza satírica de, por ejemplo, *Herr von Papen*. Von Papen, vicescanciller de Alemania, había regresado en octubre de 1934 de un “viaje de caza” por Hungría, donde había mantenido conversaciones sobre la posibilidad de que Hungría entrara a formar parte de la alianza germanopolaca. El brazalete conmemora la purga del 30 de junio de 1934 contra Ernst Röhm y las SA, en la que Von Papen salvó la vida de milagro. La ironía reside en el hecho de que había sido él, siendo canciller en 1932, quien había legalizado la formación paramilitar *Sturmabteilung*, en un intento de ganar el apoyo nazi en el Parlamento. La nueva letra creada para la vieja canción popular sugiere que todavía puede “dejar su piel a los osos”.

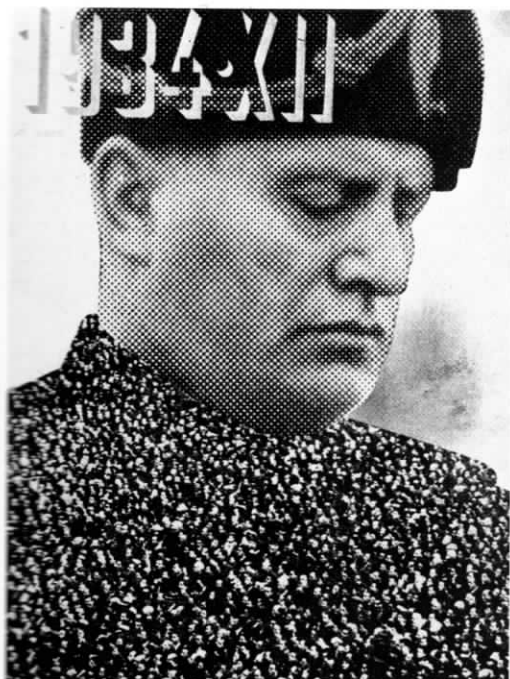


ADOLF, DER ÜBERMENSCH: Schluckt Gold und redet Blech

53 John Heartfield, *Adolf el superhombre traga oro y suelta chatarra*, 17 de julio de 1932



„HINWEG MIT DIESEN DEGENERIERTEN UNTERMENSCHEN!“



54 (pág. anterior) John Heartfield,
El deseo cumplido del suicida,
 26 de septiembre de 1935

55 (arriba) Xanti, *Mussolini*, 1934

56 (arriba, derecha) Cartel holandés
 para la exposición sobre "Los Juegos
 Olímpicos bajo la dictadura", 1936

57 (derecha) John Heartfield,
*La convención de la crisis del Partido
 socialdemócrata alemán*,
 15 de junio de 1931



de olympiade onder dictatuur



ZUM KRISENPARTEITAG DER S.P.D.



61 John Heartfield, GUERRA: Alemanes de los Sudetes, ¡vosotros seréis los primeros!,
13 de septiembre de 1938



Hurrah, die Butter ist alle!

Goering in seiner Hamburger Rede: „Erz hat stets ein Reich stark gemacht, Butter und Schmalz haben höchstens ein Volk fett gemacht“.

Fotomontage: John Heartfield



63 Panfleto impreso por el Partido Comunista de Barcelona

Como decía Luckács, un buen fotomontaje produce el mismo efecto que un buen chiste. Muchos de los mejores chistes de Heartfield —que no por divertidos son menos violentos— suponen una traducción literal de la retórica nazi. Así, el texto que figura en la parte inferior de *¡Hurra, se terminó la mantequilla!*, del 19 de diciembre de 1935, reproduce una cita de un discurso de Goering: “Goering (en su discurso de Hamburgo): ‘el hierro siempre hace fuerte a un país; la mantequilla y la manteca sólo hacen engordar a la gente’”. De este modo, Heartfield presenta a una familia mordisqueando tranquilamente hierro, mientras que al fondo aparecen unas fotografías de Hitler a modo de papel pintado.

62

Heartfield participó activamente en la lucha del gobierno republicano español contra los rebeldes dirigidos por Franco; su influencia se hace patente en los carteles del bando republicano. Sin embargo, en el panfleto lanzado por el Partido Comunista de Barcelona es más evidente la influencia de El Lissitzki. En él se enumeran ocho condiciones para ganar

42

63


PRIVATE EYE
 No. 212
 Friday
 18 March 66
ELECTION ISSUE



GNOME
wraps
 'If there
 are any
 more writs
 I shall clear
 the country'

109 la guerra y se subraya la necesidad de que haya una autoridad gubernamental fuerte, servicio militar obligatorio, disciplina, unidad, mayor producción y coordinación entre la producción industrial y la agrícola. En el fotomontaje *La Libertad luchando en sus filas* (a partir de la obra de Delacroix), del 19 de agosto de 1936, Heartfield le añadió recortes de fotografías de prensa sobre la defensa de Madrid al cuadro de Delacroix sobre las barricadas de París en 1830 *La Libertad guiando al pueblo*.

65 Aunque la influencia de Heartfield no se limita al terreno del fotomontaje político, lo cierto es que en este ámbito su huella es indeleble. Así lo demuestran, por ejemplo, el cartel anti-Thatcher, de David King, y 67, 68 los carteles antinucleares de Peter Kennard, así como el fotomontaje a partir del *Carro de heno*, de Constable.

64 Las portadas de la revista satírica *Private Eye* suelen combinar texto y fotografía, y a menudo contienen montajes fotográficos en los que las fotografías ya no se reconocen como tales. Siguen "la tradición alemana", en palabras de uno de los artistas involucrados, pero su sátira política persigue blancos como el embaucador, la pedantería y la falta de honradez, que son tratados de forma local y cómica, sin pretender desenmascarar un sistema político.

66 Se podrían citar numerosos ejemplos de los usos contemporáneos del fotomontaje. El Red Dragon Print Collective, por ejemplo, realizó en 1975 una serie de tres carteles para RAP (Radical Alternatives to Prison) con objeto de denunciar la implantación de unidades de control en algunas cárceles británicas. En el que aquí se reproduce, la imagen del recuadro inferior derecho recuerda el fotomontaje de Heartfield *Soy un repollo...*, donde la cabeza aparece envuelta en papel de periódico.



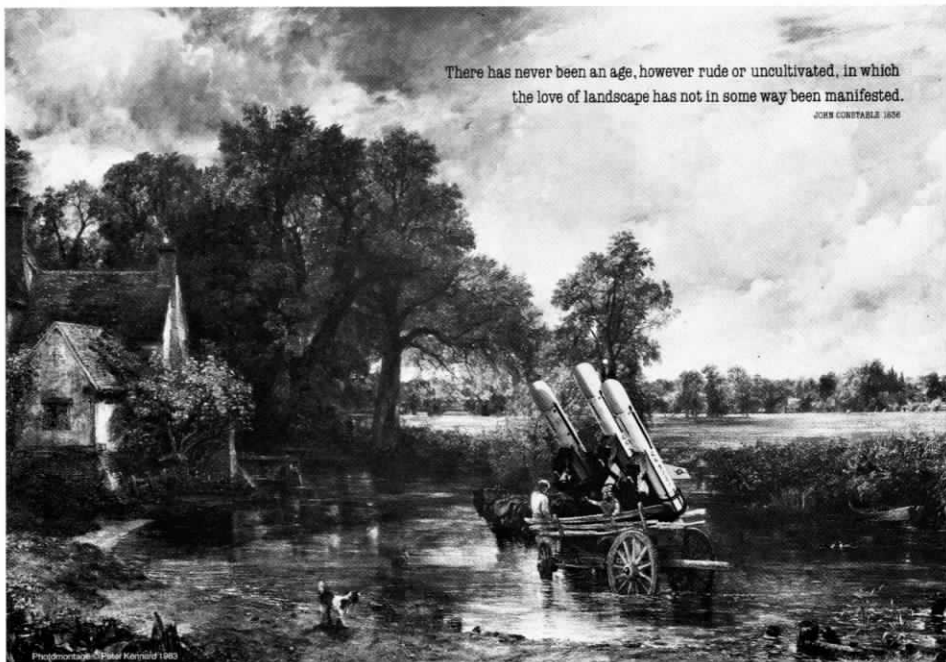
65 David King, *Un golpe seco*, 1980



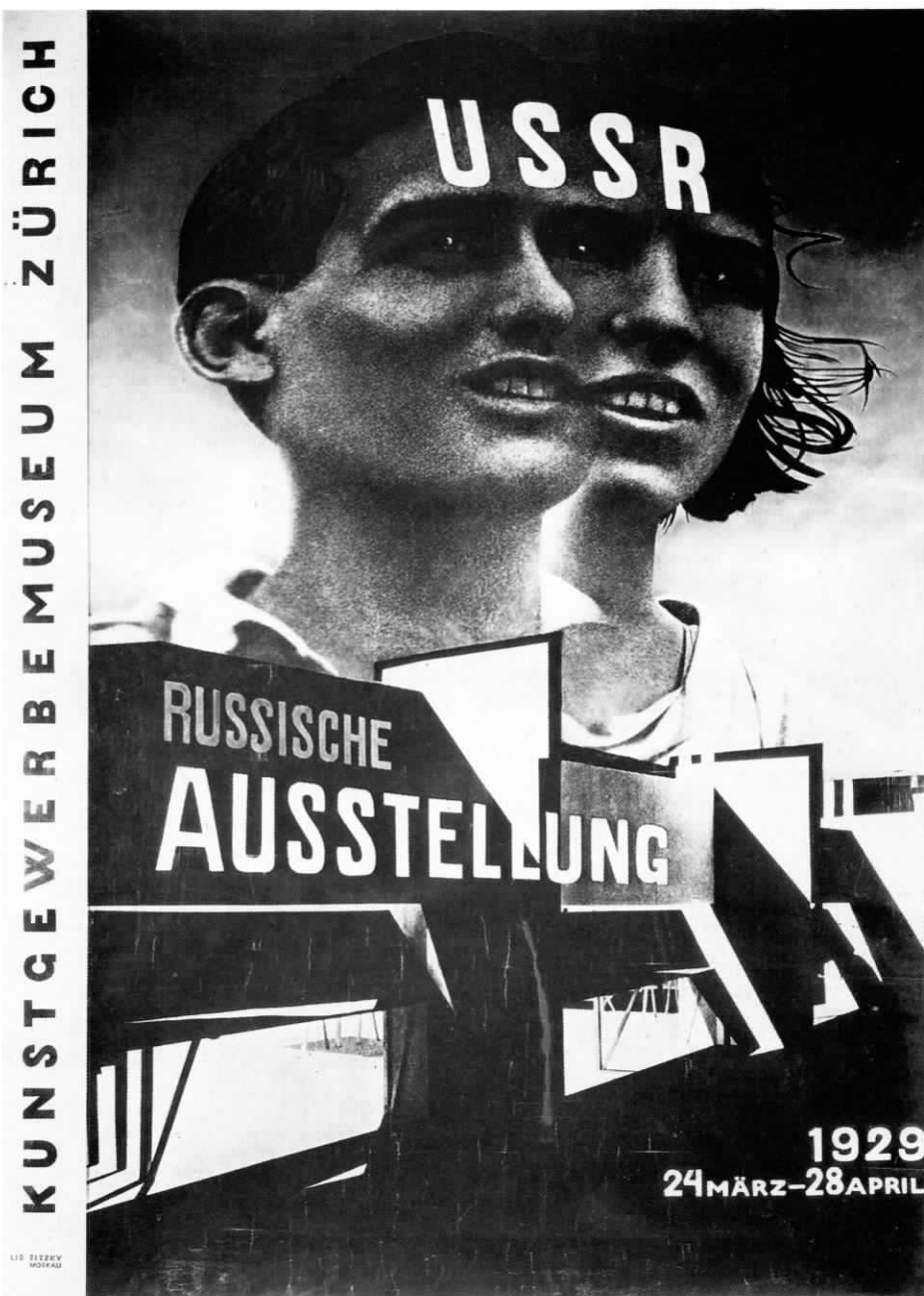
66 (izquierda) Red Dragon Print Collective, uno de los tres carteles (1975), para RAP (Radical Alternatives to Prison)

67 (abajo) Peter Kennard, *Carro de heno con misiles de crucero*, 1980

68 (pág. siguiente) Peter Kennard, *Defendido hasta la muerte*, 1982







69 El Lissitzki, cartel para la *Exposición de Arte Soviético*, Zúrich, 1929

Ya desde al inicio de la Revolución Rusa se fomentó el papel del arte como modelador y reorganizador —no reflejo— de la conciencia pública. Obviamente, la propaganda visual era una manera directa y eficaz de llevar a cabo la tarea descomunal de educar, informar y persuadir al pueblo, y fue especialmente efectiva en un país cuya población no estaba del todo alfabetizada ni unida por una misma lengua. Los trenes de *agit-prop* [agitación] y los barcos de propaganda que recorrieron el país en 1919 y 1920 estaban completamente cubiertos de pinturas —de estilo atrevido, aunque predominantemente tradicional— y de eslóganes. Como era de esperar, el fotomontaje participó en esta tarea; según El Lissitzki: “Ningún tipo de representación es tan comprensible por todo el mundo como lo es la fotografía”. En realidad, la confianza en la accesibilidad del fotomontaje minimizó la necesidad de texto. Resulta interesante comparar las pinturas *agit-prop* con sus descendientes directos, los carteles callejeros y los grandes frisos fotográficos realizados con motivo de una exposición, como por ejemplo el que se exhibía en la sección soviética de la *Exposición Internacional de Prensa* (Colonia, 1928), obra de Lissitzki, titulado *La tarea de la prensa es educar a las masas*. Mientras que los carteles se basaban en la sátira y en el contraste para dar expresión a su intencionalidad política, los frisos fotográficos celebraban y exhortaban, mediante la presentación de las grandes obras de construcción que estaban en marcha, los avances tecnológicos y el crecimiento de la industria rusa: el progreso real y tangible visto a través de fotografías.

70, 71

La frase “el fotomontaje es un nuevo tipo de arte de agitación” fue pronunciada por Gustav Klutsis en Moscú en 1931 y también fue impresa en el catálogo de la exposición de fotomontaje celebrada en Berlín ese mismo año. Ponía de relieve las conexiones del fotomontaje con la política revolucionaria y el progreso tecnológico e industrial: “el fotomontaje, al ser el método más reciente de las artes plásticas, está estrechamente vinculado con el desarrollo de la cultura industrial y de las formas de los medios culturales de comunicación de masas. [...] Surge la necesidad de un arte cuya fuerza sea una técnica fortalecida por las máquinas y la química A LA ALTURA DE LA INDUSTRIA SOCIALISTA. El fotomontaje se ha convertido en esta clase de arte”.¹⁹ En su narración histórica de la evolución del fotomontaje, Klutsis reivindicaba la primacía del fotomontaje político. El pasaje siguiente fue citado por Hausmann en *Courier Dada*:

En el desarrollo del fotomontaje existen dos grandes tendencias: la primera procede de la publicidad americana y es explotada por los dadaístas y los expresionistas —el



70 El Lissitzki y Serguéi Senkin, friso fotográfico *La tarea de la prensa es educar a las masas para la Exposición Internacional de Prensa, Colonia, 1928*

llamado fotomontaje de la forma—; y la segunda tendencia, la del fotomontaje político y militante, fue creada en suelo soviético. El fotomontaje apareció en la URSS bajo la bandera del “frente de izquierdas de las artes” (*lef*) cuando ya se había acabado el arte no-objetivo [...] el fotomontaje como nuevo método artístico data en la URSS de 1919 o 1920.²⁰

75

Hausmann escogió esta cita para poner en entredicho estas fechas, pero al mismo tiempo parece estar sobrevalorando la afirmación que nos hace Klutsis, a saber, que el primer fotomontaje se hizo en la URSS en 1919 o 1920 (y cita su *Ciudad dinámica*), y que el fotomontaje de agitación política vio la luz en la Unión Soviética. También arguye que El Lissitzki, que a finales de 1921 abandonó Moscú y se trasladó a Alemania, vio por primera vez un fotomontaje en su estudio. La cuestión pues de quién fue primero, si dadá o el constructivismo ruso, está aún por resolver. Vasili Rakitin sostiene que el primer fotomontaje de Klutsis fue el diseño de un panel para el *V Congreso de los Soviets* celebrado en Moscú en 1918, y que ese año Alexei Gan también hizo algunos experimentos con el fotomontaje.²¹ Lo más razonable es pensar que el fotomontaje se desarrolló de forma independiente entre aquellos artistas que ya conocían el *collage* cubista, pero no lo habían practicado antes de realizar sus primeros fotomontajes. E independientemente de la fecha, sigue todavía siendo una incógnita qué era lo que realmente conocían estos artistas. El hecho que El Lissitzki no hubiese visto nunca antes un fotomontaje no significa que Klutsis no hubiese podido experimentar con este medio, pero sí significa que esos experimentos no llegaron a ser públicos. Resulta llamati-



71 Entrada al pabellón soviético de la Exposición Internacional de Higiene, Dresde, 1930, con fotografías y fotomontajes en el techo



72 Varvara Stepanova, ilustración del álbum *Gaust Tschaba*, 1919

vo que la revista internacional de carteles *Das Plakat*, que conservó su carácter internacional durante toda la Primera Guerra Mundial y estableció lazos con los rusos después de la guerra, publicara ejemplos de montajes dadaístas en 1920, pero que entre los carteles rusos contemporáneos publicados aquel año no figurara ningún fotomontaje: sólo carteles caricaturizados al estilo de las xilografías populares (*lubok*) de diseñadores como Lebedev. A mi modo de ver, lo importante aquí es que tanto los dadaístas berlineses como los constructivistas rusos sintieron la necesidad imperiosa de alejarse de las limitaciones de la abstracción sin por ello caer en modos figurativos o ilustrativos anticuados. La fotografía, que mantiene una relación especial con la realidad, también es susceptible de ser manipulada para reorganizar o desorganizar la realidad. Por esto el fotomontaje apareció en Rusia y en Berlín, donde el afán de distanciarse de la estética predominante para abrazar temas sociales fue más notorio.²² Tanto en el caso de los dadaístas como en el de los constructivistas, estas “nuevas” obras (fotomontajes) compartieron más rasgos con las obras anteriores de sus artífices que entre sí. En el caso concreto de Klutsis, sus primeros experimentos siguen la estructura compositiva de sus obras constructivistas/suprematistas. Con ellos se propuso modificar el marco compositivo, pero no siguió la dirección tomada por dadá.

Por otra parte, es evidente que el fotomontaje dadaísta y el constructivista tienen características propias, lo que debe atribuirse a las circunstancias distintas en que fue creado cada uno. Mientras que el primero, por su carácter político, era satírico, siendo sus principales blancos la República de Weimar y el militarismo alemán, para Klutis el fotomontaje de *agit-prop* tenía un carácter visionario y utópico por naturaleza, y su objetivo era persuadir a la gente, primero, de los objetivos del estado soviético, y posteriormente de sus logros. En este punto, conviene destacar las diferencias entre Klutis y Rodchenko: los fotomontajes de este último están más arraigados en lo cotidiano y pueden ser también irónicos o humorísticos.²³

La *Ciudad dinámica* de Klutis, de 1919 o 1920, el primer fotomontaje de la URSS según él, es muy parecida, y es posible que precediera, a una obra del mismo título y fecha, una pintura sobre madera en la que se habían mezclado arena y hormigón; de este cuadro también se conserva una litografía obra de Kulagina.²⁴ Esta abstracción de planos, cuya estructura geométrica está estrechamente vinculada con el suprematismo o tal vez mejor con las composiciones *proun* de El Lissitzki (véase pág. 103), fue exhibida en la exposición del grupo Unovis celebrada en Moscú en 1921.²⁵ En ella se han “reemplazado” algunos planos por elementos fotográficos: un rascacielos entero (que sugiere el volumen) y un fragmento de fachada de un rascacielos (que evoca el plano); y se han añadido fotografías de obreros en plena obra, mientras que otros planos resultan ser vigas de acero, o una pared. El significado de la pieza resulta evidente: el mundo comunista del futuro está en construcción, se está edificando un nuevo mundo (el círculo = el globo terráqueo). La incorporación de fotografías transforma en una imagen bastante accesible lo que en un lenguaje suprematista sería un mensaje simbólico formulado en términos “no-objetivos” relativamente abstrusos. Klutis añadió, con toda probabilidad más adelante, la siguiente inscripción: “Suprematismo voluminalmente espacial + fotomontaje. El derrocamiento de la no-objetividad y el nacimiento del fotomontaje como forma artística independiente”.²⁶ Esta inscripción, sin embargo, comparada con los mensajes específicos de fotomontajes posteriores, normalmente pensados para una campaña concreta, conserva algo más que un dejo de este lenguaje abstracto visionario del fundador de los Unovis, Malévich, quien había llegado a dar la bienvenida a la Revolución en términos cósmicos: “Innovadores de todo el mundo, un nuevo polo del eje revolucionario está haciendo girar por la fuerza del fuego nuestra pesada Esfera”.²⁷

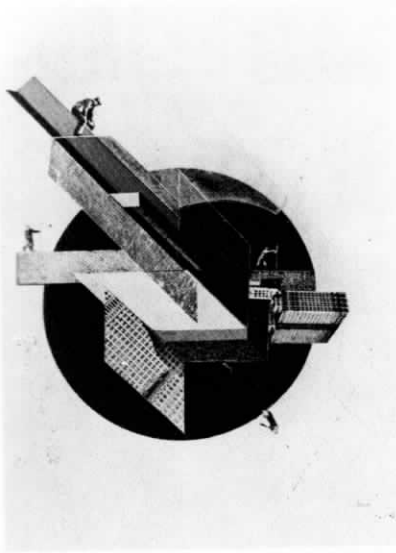
Tanto en este fotomontaje como en *Deporte* (¿1922?), Klutis opta por una composición en diagonal que acentúa el dinamismo de las piezas.



73 Gustav Klutssis, *El viejo mundo y el mundo siendo construido de nuevo*, 1920

En cierta ocasión dijo que los fotomontajes podían verse del derecho y del revés, y verdaderamente no hay una manera “correcta” de ver, por ejemplo, *Ciudad dinámica*, ningún punto fijo, mientras que en *Deporte* predomina la idea de rotación: la rotación del trapecio es acentuada por los círculos concéntricos.²⁸ Pero *Ciudad dinámica* no fue concebido como cartel, a diferencia de algunos fotomontajes de 1920 como *El viejo mundo y el mundo siendo construido de nuevo* y *La electrificación de todo el país*. Este último está claramente vinculado con el plan de electrificación de Lenin, heraldo de su ambicioso programa de modernización e industrialización; en palabras del mismo Lenin: “El comunismo significa gobierno soviético + electrificación”.²⁹ Bojko sostiene que Klutssis tenía pensado convertir este fotomontaje en un cartel, pero que no llegó a hacerlo jamás. Lenin entra en un círculo (el mundo) que recuerda las anteriores composiciones suprematistas geométricas de Klutssis, pero en este caso es también la base o el centro de formas que denotan claramente un edificio, y en la parte inferior izquierda, posiblemente una transmisión radiofónica; y Lenin lleva consigo una torre de alta tensión coronada por rascacielos y el mensaje que da título a la composición. En ambos casos también se aprecia el dinamismo radial de las obras anteriores, aunque no de forma tan evidente en *El viejo mundo y el mundo...*, donde una imagen positiva de Lenin se superpone a dos círculos, el del viejo mundo, con sus látigos, cadenas y prisión, que se enfrenta al del nuevo, un círculo que enmarca

73
77



74 (arriba) Gustav Klutssis, *Ciudad dinámica*, 1919-1921, fotomontaje



75 (arriba, derecha) Gustav Klutssis, *Ciudad dinámica*, 1919-1921, óleo con arena y hormigón sobre madera



76 Gustav Klutssis, *Deporte, ¿1922?*



77 Gustav Klutsis, *La electrificación de todo el país*, 1920



78 Serguéi Senkin, fotomontaje para una edición especial de *Molodaya gwardya*, 1924

78, 79

la cabeza de Lenin y alberga distintas construcciones. En 1924, en memoria de Lenin, fallecido aquel año, Klutsis y Senkin, con una contribución de Rodchenko, “prepararon una serie de fotomontajes para una publicación especial. La obra, hoy una excepcional pieza de museo, contenía catorce composiciones a toda página y a dos tintas, la mayoría de las cuales no tenían título. Por eso fue denominada ‘foto-eslogan-montaje’. Le siguió una segunda publicación hecha a base de fotomontajes, *Lenin i dyeti*, también de 1924.

11

82

Por esas fechas, el fotomontaje ya era el medio constructivista por excelencia. Tenía razón Klutsis al afirmar que el fotomontaje cobró fuerza con *Lef* (revista del Frente de Izquierdas de las Artes, 1923-1925), entre cuyos fundadores se contaban Maiakovski, Osip Brik, Tretiakov y Rodchenko. El motor que impulsaba a *Lef* era la necesidad de unir la teoría constructivista con la práctica del artista autónomo, y de clarificar la posición del arte en el seno de una sociedad revolucionaria. Constituyó pues una tentativa de formar un amplio frente de artistas a la “izquierda”. El editorial del primer número de *Lef* se dirigía a los artistas en estos términos:



79 Gustav Klutsis, fotomontaje para una edición especial de *Molodaya gwardya*, 1924



80 El Lissitzki (estudio), *La tribuna de Lenin*, 1924

“al hacer pedidos a las fábricas desde vuestros estudios os convertís en meros clientes. Vuestra escuela es el suelo de la fábrica”. Esta frase recuerda las reivindicaciones del Primer Grupo de Constructivistas en Acción, fundado en 1921, que había discrepado con aquellos artistas que, como Gabo, defendían el papel autónomo del artista y tachaban de “sueños de estudio” la creencia en la construcción de un nuevo arte “acorde” con la nueva sociedad. En palabras de Rodchenko: “las mismas leyes de ahorro y limitación material deben regir la producción de un barco, una casa, un poema o un par de botas”. El Lissitzki, que intentó servir de puente entre estos dos grupos opuestos, describió la evolución dialéctica por la que el arte había pasado hasta alcanzar el estadio positivo en que “comienza a ser valorado por su capacidad inherente para ordenar, organizar y activar la conciencia a través de la carga interna de su energía emocional”.³⁰

El cuarto número de *Lef* contenía una declaración titulada “Fotomontaje” en la que se subrayaba el gran valor de la fotografía como documento y su idoneidad como elemento de creación de carteles con fines educativos e informativos.

Por fotomontaje entendemos el uso de la fotografía como medio figurativo. La combinación de fotos reemplaza la composición de las imágenes gráficas. El significado de esta sustitución es que la foto no es un apunte de la realidad visual, sino la fijación exacta de ésta. Esta exactitud y este carácter documental conceden a la fotografía una capacidad de influir en el espectador que jamás tendrá la imagen gráfica.

Un cartel sobre el hambre con fotos de gente hambrienta causa una impresión mucho más honda que un cartel con dibujos de la misma gente hambrienta.

Un anuncio con una foto publicita el producto más eficazmente que un dibujo sobre el mismo tema.

[...] Hasta ahora, la fotografía cualificada, es decir, artística, siempre había procurado imitar a la pintura y al dibujo; de ahí que su producción haya sido escasa y que no haya desvelado las posibilidades de la fotografía. Los fotógrafos creían que cuanto más se pareciera una fotografía a un cuadro, más artística y mejor sería. Sin embargo, el resultado ha demostrado todo lo contrario: cuanto más artística, peor es. La fotografía tiene posibilidades propias para el montaje y nada comparte con la composición pictórica. Habría que dejar claras estas [posibilidades].

88-95

Como ejemplos de fotomontaje en Rusia, señalamos las obras de Rodchenko para portadas de libros, carteles, anuncios e ilustraciones (*Sobre esto*, de Maiakovski).

En Occidente, las obras de Georges Grosse [*sic*] y otros dadaístas.³¹

117
85

El artículo, que no llevaba firma, se ilustró con uno de los fotomontajes de la serie *Ciudad/Metrópolis*, de Paul Citroën; al lado se reproducía el



МИРОВОЕ ИСКУССТВО-НА БОРЬБУ С ИМПЕРИАЛИЗМОМ



81 (pág. anterior, izquierda) Juri Roshkov, fotomontaje para el poema de Maiakovski "Monumento temporal creado por Maiakovski a los trabajadores de Kursk, los primeros que extrajeron hierro", c. 1925

82 (pág. anterior, derecha) Alexander Rodchenko, *La crisis*, 1923

83 (arriba) Gustav Klutsis, cartel para una exposición antiimperialista, 1931



84 Cartel conmemorativo del catorce aniversario de la Revolución Rusa, 1931

diseño —que incorporaba fotomontaje— realizado por Popova para la pieza teatral *La Tierra agitada*, mientras que la declaración sobre el fotomontaje iba seguida de un comentario de Popova sobre la producción y el decorado de la adaptación teatral *agit-prop* que había hecho Tretiakov. Entre ambos se establece un vínculo deliberado: no sólo el diseño incorporaba fotomontaje (por ejemplo, se han puesto boca abajo y tachado con una cruz fotorretratos del zar y sus generales, símbolo de la desaparición del viejo orden), sino que la puesta en escena incluía cine (proyección de eslóganes y cuadros), diapositivas, efectos lumínicos especiales y, al parecer, objetos reales como un coche, un tractor y una pistola. Con ello se pretendía arremeter contra la “verosimilitud”, en contraposición a la “actividad estética”, y fijar “el centro de atención del espectador en el carácter de *agit-prop* de la obra”.

Aunque Klutskis estaba en lo cierto al afirmar que en esta época el arte no-objetivo estaba acabado, gran parte de su espléndida energía había sido trasladada al fotomontaje. La mayoría de los artistas que utilizarían el fotomontaje con fines de agitación o promocionales —Rodchenko, los Stenberg, Popova, Klutskis, El Lissitzki, etc.— habían trabajado antes como

artistas no-objetivos, y posteriormente, entre 1920 y 1922, exploraron los conceptos constructivistas en dibujos y construcciones tridimensionales con el objetivo de que sus ideas se incorporaran a la industria y a la técnica. Aunque les molestaba que les acusaran de “aplicar a los objetos de producción fabril esbozos de pintura al caballete” (Osip Brik), sin embargo es cierto que el principio de modelar y organizar la materia prima de la primera época constructivista fue transferido a las obras posteriores. Carteles de Klutsis como *Logro del primer plan quinquenal en el transporte* (1929), y otras obras de la década de 1930 conservan aún la composición dinámica, con el énfasis puesto muy a menudo en la diagonal y el punto de vista angulado característicos del constructivismo. El cartel de El Lisitzki para la *Exposición de Arte Soviético* celebrada en Zúrich en 1929 muestra dos cabezas fotografiadas desde su ángulo preferido: por debajo de la altura de la vista del modelo. La suave tonalidad gris permite que las dos cabezas se fundan como si miraran al futuro con una única visión compartida, y contrasta llamativamente con el negro y el blanco de la parte inferior, que es un dibujo o bien un dibujo sobre fotografía. La tensión se genera a partir del contraste entre el diseño abstracto creado por las for-

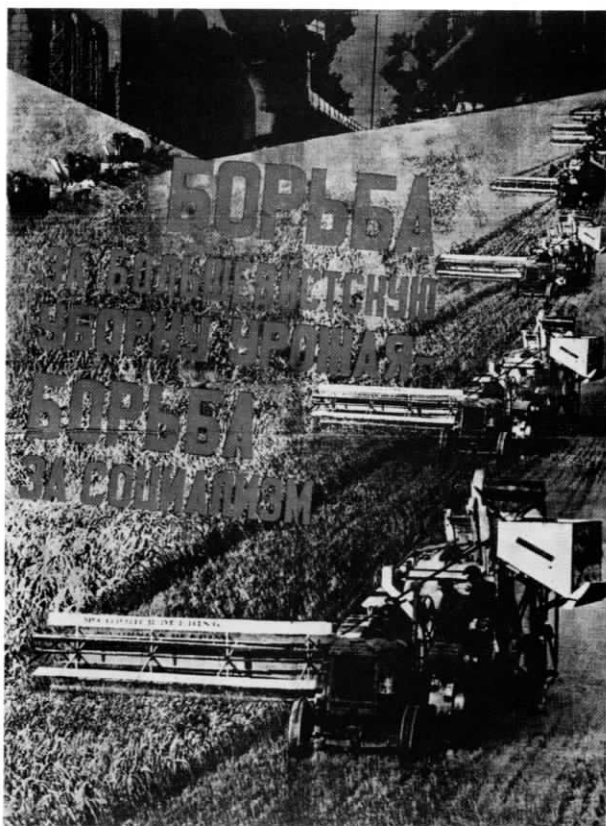
84, 86

87

69



85 Liubov Popova, diseño para *La Tierra agitada*, 1923



86 Gustav Klutsis, *La lucha por la cosecha bolchevique es la lucha por el socialismo*, de la serie de carteles *Lucha por el plan quinquenal*, 1931

mas en blanco y negro y su presencia como sombras y proyecciones de un edificio y su fachada vista con mucha perspectiva.

El énfasis puesto en el uso del fotomontaje para la ilustración de carteles, cubiertas de libros y anuncios, y el empleo de la fotografía en frisos de pared y casetas de exposiciones surgen como reacción al creciente avance de la pintura de caballete figurativa. La *Primera Exposición de Discusión de Asociaciones de Arte Revolucionario Activo*, celebrada en Moscú en 1924, había incluido a grupos de artistas progresistas que favorecían la pintura de caballete, con un estilo relativamente naturalista y una temática heroica y moderna. El texto que O. Brik escribió en 1924 para *Lef 2*, “De los cuadros a los tejidos estampados”, es un fuerte ataque contra ellos,³² y “Fotomontaje” —donde se distinguía entre “combinación de fotos” y “composición de imágenes gráficas”— surgió en el seno de *este* debate, y no de un debate en torno al arte “no-objetivo”.

En 1923, Rodchenko se encargó de la maquetación y de los diseños de portada de *Lef*, para los que empleó el fotomontaje, y realizó su primera



87 Gustav Klutsis, Logro del primer plan quinquenal en el transporte, 1929

serie de fотомontajes para ilustrar el poema de Maiakovski *Sobre esto*. La serie es pues una de las primeras obras imaginativas realizadas con esta técnica en Rusia, y atestigua la aceptación, por parte de Rodchenko, de las ideas de Maiakovski. El núcleo del poema es una exigencia apasionada de la expresión personal en el seno de una sociedad revolucionaria (“seré un redentor del amor terrenal, solo”), si es que de hecho seguían aún viviendo en una sociedad revolucionaria, puesto que Maiakovski tenía sus dudas sobre ello (“nuestra forma de vida, que es ahora nuestro mortal enemigo, nos convierte en mezquinos burgueses”).³³ El poema es, en muchos niveles, un llamamiento contra el aislamiento: el aislamiento de Lily Brik, su amante, así como del conjunto de la sociedad (casi todo el mundo, incluido Lenin, consideraba a Maiakovski un comunista solitario).

Los fотомontajes de esta serie, al igual que el poema, transforman las imágenes concentradas y particulares de Lily para expresar toda la vida de Maiakovski y de la Rusia revolucionaria. El tema, afirma Maiakovski, es el amor:

Este tema vendrá
tal vez telefoneando desde la cocina

- 89 Y el segundo fотомontaje lo representa en su estudio, donde aparece milagrosamente conectado al teléfono de Lily a través de todo Moscú. La siguiente imagen integra dos largos pasajes del poema: Moscú bajo la nieve y Maiakovski imaginándose a sí mismo convertido en oso polar (los celos convierten al hombre en oso):
- 90

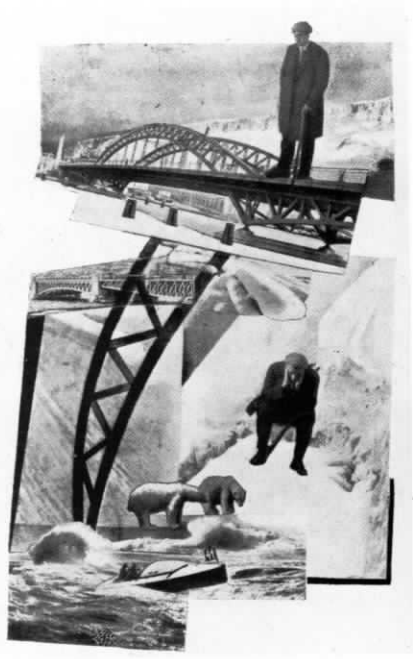
ayer un hombre
con un solo golpe
de mis colmillos mi aspecto oso-polaricé...
un oso polar blanco
floto en mi almohada de hielo flotante

En la parte superior de la imagen aparece de pie en un puente sobre el Neva, viéndose tal como estuvo ahí siete años antes y preguntándose por qué no se suicidó entonces:

en los entrepaños de sus rascacielos
borda con abrazaderas aéreas el cielo
acero elevado desde el agua una escena de cuento
Elevo mis ojos más arriba, más arriba...
¡Allí!
Allí, en el antepecho del puente se inclina...

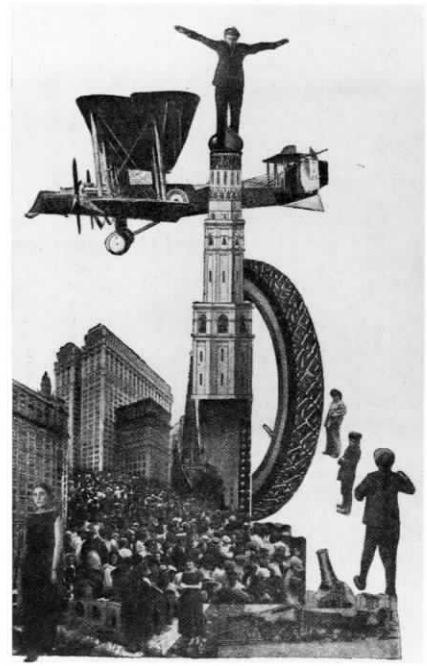


88 Alexander Rodchenko, fotomontaje que acompañaba el poema de Maiakovski *Sobre esto*, 1923



89-92 Alexander Rodchenko,
fotomontajes que acompañaban el
poema de Maiakovski *Sobre esto*, 1923





93-95 Alexander Rodchenko, fotomontajes que acompañaban el poema de Maiakovski *Sobre esto*, 1923

El siguiente fotomontaje, de la segunda parte del poema (“Nochebuena, realidad fantástica”), expresa con una disposición más estática el hogar burgués al que se dirige Maiakovski, con sus monstruosos enseres. Comprende, horrorizado, que él mismo es su anfitrión: 91

Mi propio yo
Incluso Marx
 enjaezado con un marco carmesí
Una carga mezquina debe remolcar exactamente igual

Resulta difícil abarcar en un solo cuadro toda la riqueza del poema, pero Rodchenko crea extraordinarias equivalencias mediante el contrapunto y la yuxtaposición. En *Jazz* prosigue con una serie de imágenes que empiezan con una fiesta y un baile oídos, celosa pero despectivamente, dentro del piso de Lily: 92

 pistas de baile, de rascar
...machaca los oídos

Y se traslada a La Rotonde de París: “las paredes en la ruina de pasodoble”.

En la siguiente sección del poema, “Estación accidental”, el poeta ha visto su propio cuerpo desde el aire, y acto seguido aterriza en la torre sobre los cañones del Kremlin: al “recapitular el pasado”, extiende los brazos en cruz sobre la torre, y es desafiado por sus enemigos (“tiendas de guantes enteras se mofaron de mí”) y exclama:

 Sólo soy poesía
 sólo el corazón

Pero en “La última muerte” lo matan en duelo de “un disparo a quemarropa” (el cañón apunta hacia arriba desde la parte inferior del fotomontaje), y los harapos del poeta se convierten en la bandera roja del Kremlin y el hermano del Gran Oso.

Los dos últimos fotomontajes, correspondientes a la tercera parte del poema, son más sosegados y simples que los anteriores. El primero es una visión retrospectiva de su infancia (el niño campesino yuxtapuesto a las máquinas y la antena de radio de la ciudad moderna):

 en las mismísimas profundidades
 de la infancia, quizá
 encuentre diez días
 medianamente felices

El último mira al futuro cuando, pidiendo ser resucitado, Maiakovski se



96 El Lissitzki, fotomontaje, 1931

97, 98 (pág. siguiente)

Rodchenko, dos versiones de un diseño de portada estándar para una colección de novela policíaca, 1924

95 ofrece para hacer cualquier cosa, por servil que sea. Incluso estaría dispuesto a hacer de guarda en el zoo (“¿sigues guardando el zoo?”) y se imagina que allí podría volver a conocer a Lily (“porque ella adoraba a los animales”), sonriente como en la fotografía de su escritorio.

No es éste el único libro de Maiakovski para el que Rodchenko hizo fotomontajes.

81, 99, 100

Desde 1923, aproximadamente, hasta bien entrada la década de 1930, los usos del fotomontaje se extendieron rápidamente al campo de la publicidad y de la propaganda política: carteles, portadas de libros, postales, ilustraciones de revistas y libros e instalaciones expositivas. La combinación de fotomontaje y las nuevas técnicas tipográficas se materializó en diseños audaces, simples y llamativos. Según Lissitzki:

La mayoría de los artistas hacen montajes, esto es, con fotografías y sus correspondientes inscripciones componen páginas enteras que se reproducen luego fotográfi-



amente. Se desarrolla así una técnica tan eficaz y fácil de aplicar, que puede fácilmente convertirse en mecánica, si bien unas manos poderosas pueden transformarla en el método más eficaz para alcanzar la poesía visual.³⁴

En 1924, Rodchenko concibió un diseño de portada estándar para una colección de novela policíaca a la que podían incorporarse en cada nuevo título nuevas imágenes fotográficas. La tipografía quedaba perfectamente integrada en el diseño global, regido por formas geométricas; el impacto visual, en este caso y en muchos otros, viene acentuado por los elementos tipográficos abstractos, las flechas, las mayúsculas y las líneas, a menudo en contrastado negro y rojo. El énfasis estaba puesto en la claridad, simplicidad y legibilidad de los caracteres; tal es el caso de la portada de El Lissitzki para *Amerika*, de Richard Neutra, donde el artista recurre además a la sobreimpresión. En la Bauhaus, con la que El Lissitzki mantenía contactos muy estrechos, también se

97, 98

99



99 El Lissitzki, portada para *Amerika*, de Richard Neutra, 1929



100 Solomon Telingater, fotomontaje para *El año 1914*, de Feinberg, 1934

utilizaba la letra *sans-serif*. Las ideas del ruso influyeron en unos cuantos artistas y diseñadores, entre ellos el diseñador gráfico Jan Tschichold. Solomon Telingater empezó a trabajar como tipógrafo en 1925; diseñó libros, carteles y nuevas letras, y también hizo fotomontajes como éste para *El año 1914*, de Feinberg, donde se hace patente la influencia de Rodchenko.

100

El primer trabajo de Rodchenko en el campo de la tipografía industrial fue el diseño, de 1922 a 1924, de los rótulos de los documentales *Kino-Pravda*, de Vertov, que llegaban a todo el país. “Abordó estos títulos con espíritu de productor, tratándolos como si formaran parte del filme y guiándose por el montaje y el guión del mismo”.³⁵ Esta temprana experiencia en el terreno cinematográfico debió de influir en sus fotomontajes, pues, en realidad, el espectacular desarrollo del cine soviético tiene muchos paralelismos con el desarrollo del fotomontaje. El uso en el cine de una unidad espaciotemporal dinámica, con rupturas y rápidas intercalaciones, el montaje alternado de primeros planos y de panorámicas, la superposición de motivos, las dobles exposiciones y las proyecciones en pantallas divididas, todo ello tiene sus equivalencias en el fotomontaje. Por eso Hausmann definió el fotomontaje como “filme estático”. El montaje fotográfico de El Lissitzki para la *Exposición de Prensa* se parece, por su organización del material y por su estructura ideológica, a los documentales de Vertov entre otros.

102, 103

70

El montaje cinematográfico, en el sentido básico de editaje, era desde luego una práctica internacionalmente establecida, y Eisenstein había estado experimentando en el teatro con el “montaje de atracciones” —“atracciones” en el sentido vaudevillesco de yuxtaposición de hechos y acontecimientos—. El cineasta ruso Kulechov, sin embargo, fue uno de los primeros en elaborar una *teoría* del montaje, y sus ideas son interesantes en relación con las técnicas del fotomontaje. Kulechov explicaba cómo partió del simple hecho de que “toda forma artística posee dos elementos tecnológicos: el material y el método de organizar dicho material”.³⁶ Los métodos del cine son muy complejos, pero su material básico, entiende Kulechov, es la realidad, y la estructura que se le da determina la percepción de dicha realidad: “La interacción de los segmentos del montaje independientes, su posición y también su duración rítmica llegan a ser los contenidos de la producción y la cosmovisión del artista. La misma acción, el mismo acontecimiento, situados en lugares diferentes con comparaciones distintas ‘funcionan’ ideológicamente de diversa manera”. El propio Kulechov solía sintetizar detalles de objetos dispares para crear una secuencia; una vez hizo aparecer a una mujer combinando distintos rasgos de varias mujeres distintas.

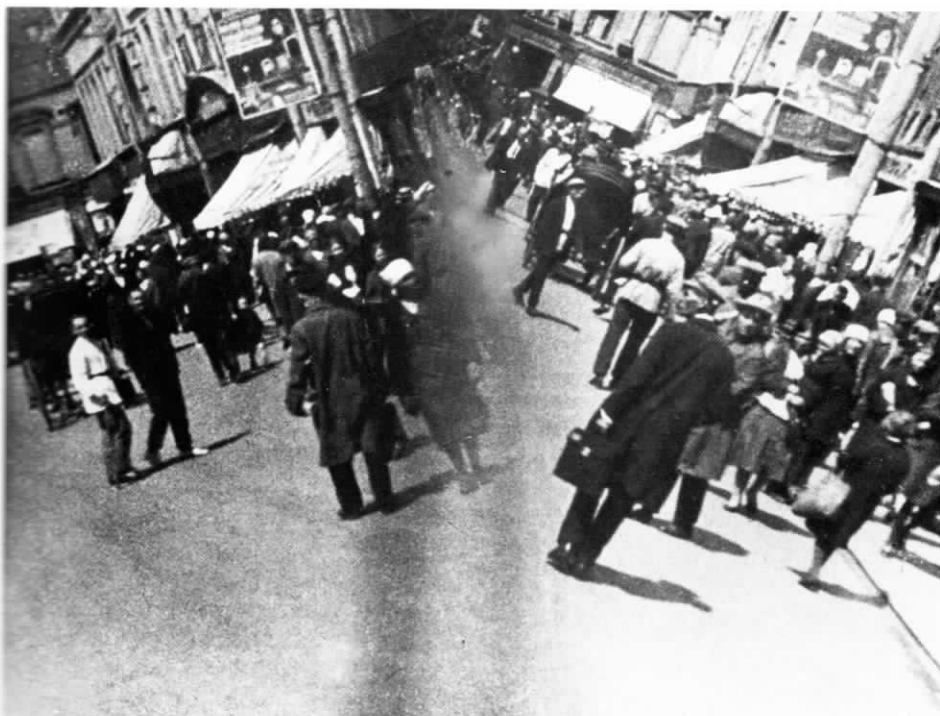


101 El Lissitzki,
portada del catálogo de
la *Exposición de Cine
Japonés*, Moscú, 1929

102 (*abajo*) Serguéi
Eisenstein, fotograma
de la película
La huelga, 1924

103 (*pág. siguiente,
arriba*) Dziga Vertov,
fotograma de la
película *El hombre
de la cámara*, 1928





104 Boris Prusakov, *Corro a ver el golpe de Khaz*, 1927



105 Alexander Rodchenko, cartel para *Cine-ojo*, dirigida por Dziga Vertov, 1924

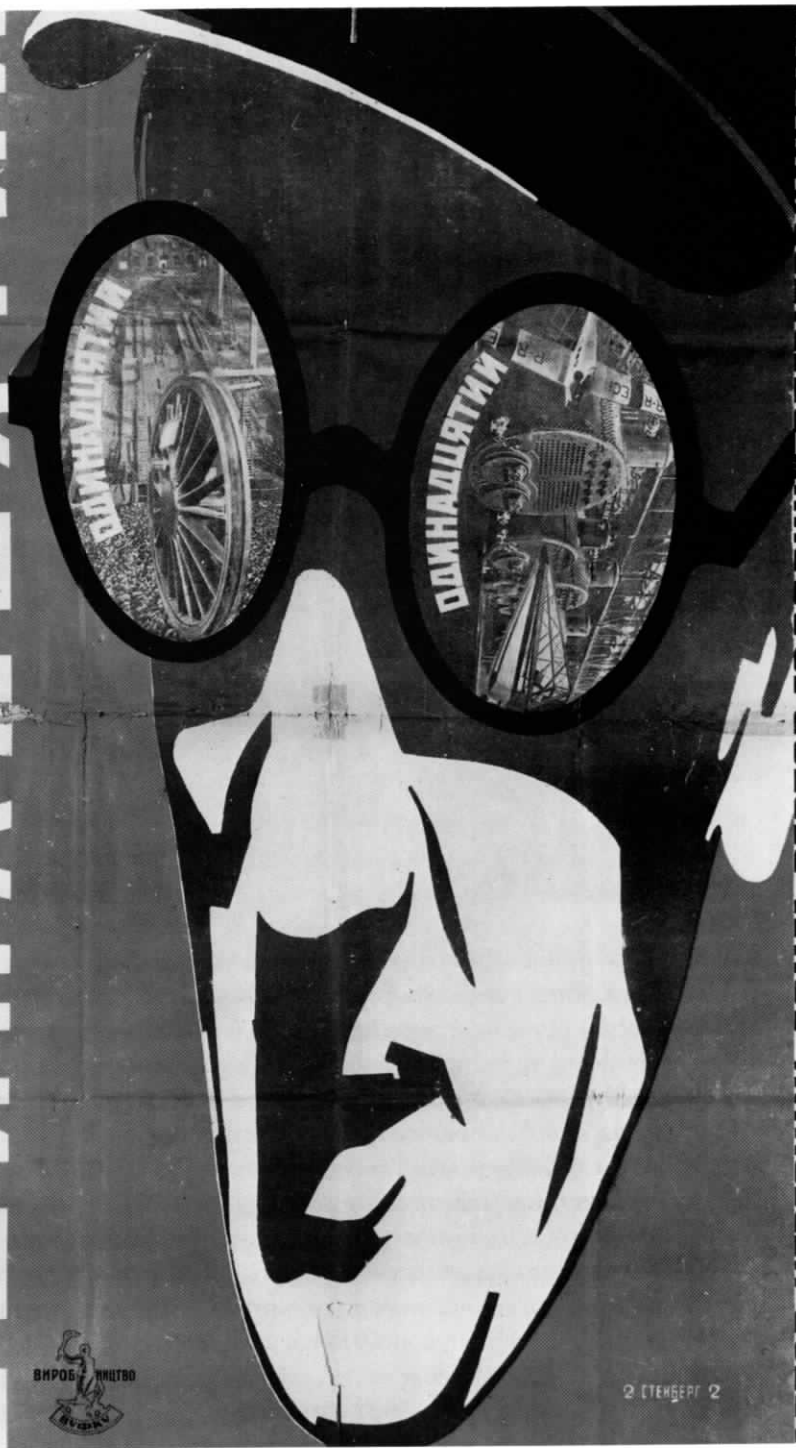
105 Los primeros carteles de cine de Rodchenko fueron para *Cine-Ojo*, de Vertov (1923), “un ‘largometraje-verdad’ destinado a demostrar las teorías del montaje documental de este último”, para el que Vertov, su hermano y su operador de cámara viajaron por todo el país; “visitaron mercados con cámaras ocultas, se montaron en ambulancias, espionaron a criminales desde detrás de las ventanas, frecuentaron cervecerías, bailaron con alegres campesinos colectivizados”³⁷, todo ello para estar lo más cerca posible de la vida real. En 1924, toda la producción cinematográfica de la URSS estaba centralizada en una única organización, Goskino (desde 1926, llamada Sovkino). Se creó un departamento independiente para la producción de carteles denominado Reklam Film, del que salieron numerosísimos carteles extraordinarios de artistas como Prusakov o los hermanos Stenberg, Vladímir y Georgi. En *Corro a ver el golpe de Khaz*, de Prusakov, aparece un hombre montado en una bicicleta cuya cabeza y cuerpo están hechos con fragmentos de la película que pretende ir a ver. Los hermanos Stenberg realizaron varios carteles de *agit-prop*, como por ejemplo *Hacia el barbecho* (1928), además de carteles de cine. Raras veces emplearon la fotografía de forma directa, pues preferían simular ellos el realismo.

104

107

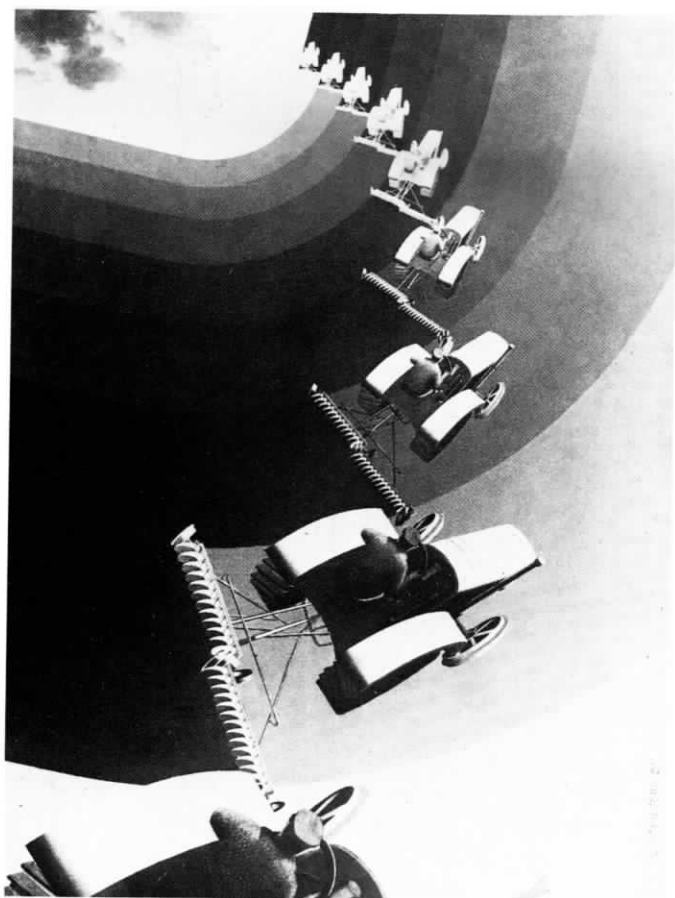
106 (pág. siguiente) Vladímir y Georgi Stenberg, cartel para *El año once*, dirigida por Dziga Vertov, 1928

ОДИНАДЦЯТИ



2 СЕНБЕРГ 2

АВТОР-КЕРЕВНИК ДЗИГА ВЕРТОВ ГОЛОВНИЙ ОПЕРАТОР КАУФМАН

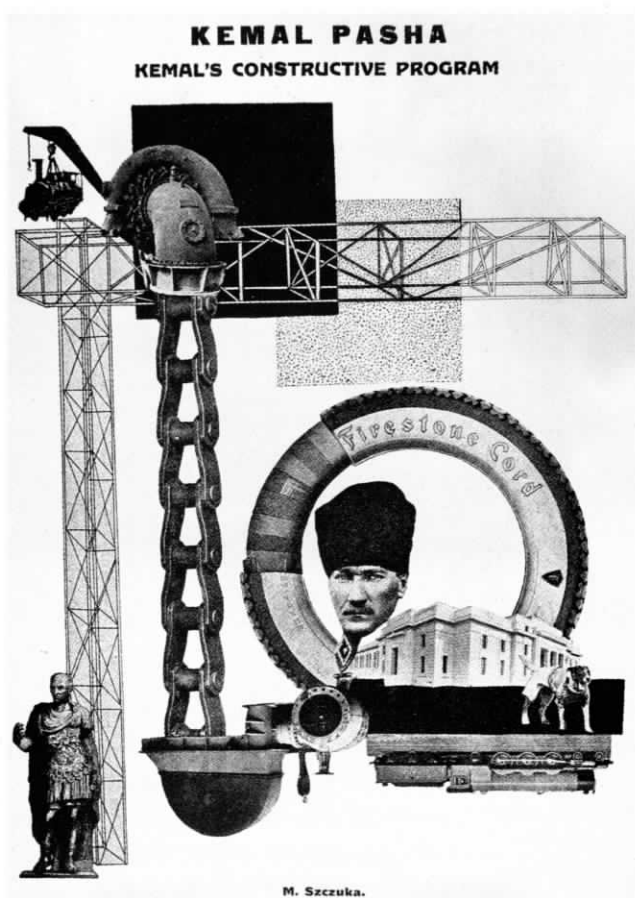


107 Vladimir y Georgi Stenberg, *Hacia el barbecho*, 1928

106

mo de la fotografía. Trabajaban a partir de fotografías, o fragmentos de película, y su obras a menudo parecen fotomontajes. La única excepción es el cartel que realizaron para la película *El año once* (en alusión al once aniversario de la Revolución), de Vertov, en que aparecen unas gafas donde se reflejan imágenes de intensa producción industrial.

En Polonia, donde el constructivismo también fue una fuerza muy activa en el terreno del arte y el diseño, el desarrollo del fotomontaje tomó interesantes caminos. Los constructivistas polacos se aglutinaron en torno al grupo Blok, entre cuyos miembros se contaban Wladislaw Strzeminski, Katerzyna Kobro, Szczuka, Teresa Zarnower y Henryk Berlewí. En marzo de 1924 apareció el primer número de la revista del grupo, cuya maqueta de carácter geométrico acusaba la influencia de la publicación trilingüe *Veshch-Objet-Gegenstand*, editada por El Lissitzki y Ehrenburg y publicada inicialmente en 1922. Szczuka, introductor del fotomontaje



en su país, Polonia, abandonó la pintura abstracta por el diseño tipográfico, el fotomontaje y la arquitectura: “el fotomontaje propicia la mutua penetración de los fenómenos más diversos del universo [...] le da al arte moderno una tendencia épica”. Más próximo al ala productivista de los constructivistas que a artistas como Gabo o Malévich, la postura intransigente de Szczuka supuso la escisión de Blok. Su montaje *El programa constructivo de Kemal* (1924), reproducido en el número cinco de *Blok*, celebra el programa de modernización de Turquía emprendido por Kemal Atatürk. En él se contraponen restos del pasado clásico con símbolos del mundo industrial moderno; conceptualmente es parecido al cartel *Transporte*, de Klutsis, en el que se celebra la construcción del ferrocarril, pero le falta la contraposición radical entre la enorme locomotora y el diminuto hombre a lomos del camello, quien resulta anacrónico por oposición a la máquina que está a punto de aplastarlo.

108, 87



112, 115 Desde 1927 aproximadamente, Mieczyslaw Berman combinó fotografías con un marcado diseño constructivista en obras que acusaban la influencia de El Lissitzki y Klutsis, a menudo consagradas a los logros de la tecnología moderna. Los fotomontajes que realizó a partir de 1930, inspirados en Heartfield, fueron fundamentalmente políticos y satíricos.

109, 110 El fotomontaje fue vigente en la URSS hasta bien entrada la década de 1930; destacan las contribuciones de El Lissitzki para la revista *La URSS en construcción* (1930-1941), una admirable publicación en cuatro idiomas profusamente ilustrada dedicada al progreso de varias zonas de la URSS, hecha de forma colectiva por artistas, escritores y fotógrafos. Artistas como Valentina Kulagina (casada con Klutsis) trabajaron en el ámbito del cartel y del diseño de exposiciones; su cartel para el Día Internacional de la Mujer, *Trabajadoras, trabajadores de choque, aumentad vuestras brigadas de choque*, incorpora fotografías y dibujo.³⁸ Otros artistas trabajaron en cooperativas, como sería el caso de la Brigada KGK, cuyos carteles, al igual que los de Klutsis, tienen raíces constructivistas y, como él, favorecen la yuxtaposición de una escena de grupo o de multitud con una figura aislada o magnificada, o bien con un gesto simbólico aislado —como una mano extendida o agarrando el palo de una bandera, por ejemplo—.

114 Klutsis siguió utilizando el fotomontaje para hacer, entre otras cosas,

109 (pág. anterior, izquierda) John Heartfield, *La Libertad luchando en sus filas* (según Delacroix), 19 de agosto de 1936

110 (pág. anterior, derecha) Mieczyslaw Berman, *La gorra roja* (según Delacroix), 1969



111 (derecha) A. Sitomirski, *He aquí el cabo que llevó a Alemania a la catástrofe*, 1941

carteles, los cuales conservaban parte del dinamismo y las forzadas perspectivas de sus primeros diseños constructivistas. Sin embargo, el carácter distintivo del fotomontaje fue progresivamente desplazado por el realismo heroico dominante en la pintura; al ser el fotomontaje un medio “construido” de carácter no orgánico, fue tachado de formalista. Aunque algunos artistas-diseñadores como Klints y posteriormente Sitomirski siguieran la línea oficial y tomaran a Heartfield como modelo, cuya obra fue expuesta en Moscú en 1931, lo cierto es que el fotomontaje nunca renació del todo después del estalinismo, y actualmente, como señala Gassner, es poco menos que una rama marginal de la caricatura. Todo apunta a que fue el gusto renovado por lo decorativo —un gusto “burgués” que Rodchenko había deplorado y ridiculizado en 1923— lo que contribuyó a eclipsarlo. Éste fue el tema de la conferencia inaugural de la exposición sobre Rodchenko celebrada en Moscú en 1957:

A menudo se alude al ascetismo de la izquierda artística [...] Fue un ascetismo de la simplicidad, un ascetismo de la línea recta que puso fin a la ornamentación. Nuestro alejamiento del ascetismo ha conducido a la proliferación de un arte de clase media a gran escala. Cuando contemplo los carteles y las portadas de Rodchenko, parecen ser el comienzo de algo que no fue continuado. Es triste que el arte de la clase media, personificado por las miles de pantallas de lámpara rosas que brillan en las ventanas de los pisos nuevos, haya conseguido cortar de raíz estos tempranos gérmenes.³⁹

111



112 Mieczyslaw Berman, *Construcción*, 1927

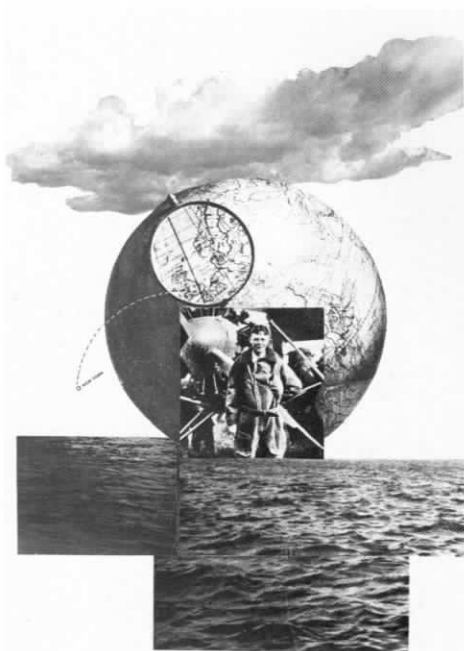
113 El Lissitzki, montaje para *La URSS en construcción*, núm. 10, 1932, revista en cuatro idiomas que informaba del progreso en distintas zonas de la URSS, hecha de forma colectiva por artistas, escritores y fotógrafos de 1930 a 1941



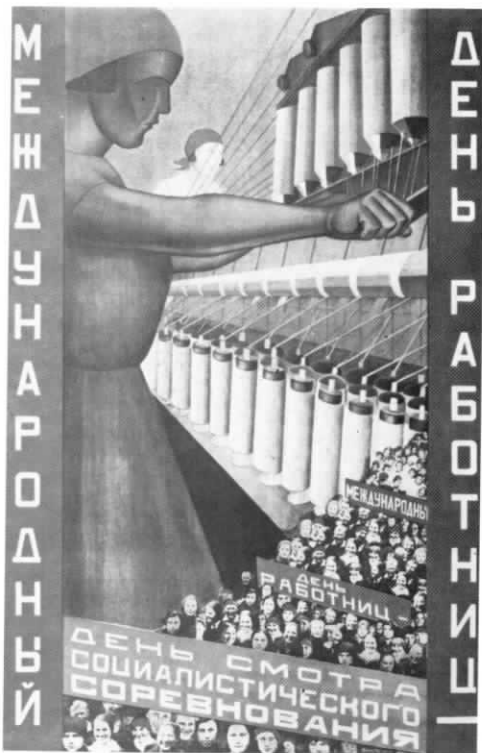


114 (arriba) Gustav Klutsis, *Juventud: ¡Al aire!*, 1934

115 (arriba, derecha) Mieczyslaw Berman, *Lindbergh*, 1927



116 Valentina Kulagina, *Trabajadoras, trabajadores de choque, aumentad vuestras brigadas de choque*, cartel para el Día Internacional de la Mujer, 1930





117 Paul Citroën, *Metropolis*, 1923

Metrópolis: la visión del futuro

Cantaremos las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer y la revuelta; cantaremos las mareas multicolores y polifónicas de la revolución en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas; [...] y el vuelo resbaladizo de los aviones cuyas hélices se mecen al viento como banderas y parecen aplaudir como una muchedumbre entusiasta.¹

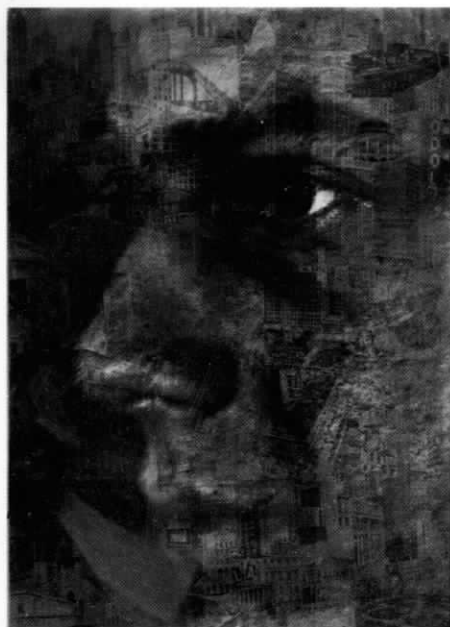
Por muy vigorosas y palpitantes que sean, las obras futuristas nunca se ajustaron del todo a la visión heroica del mundo moderno evocada por Marinetti en el *Manifiesto futurista* de 1909. Sin embargo, los violentos cambios de escala y las percepciones simultáneas de elementos diferentes que formaban parte de la visión futurista de la ciudad fueron una materia prima ideal para el fotomontaje. El contraste entre el bullicio humano de la ciudad y sus gigantescos edificios, junto a la euforia por conseguir dominarla y al pánico que resulta de la comprensión de que la ciudad, con sus edificios y máquinas, ya no puede vivirse como una prolongación del hombre porque se escapa de su control y cobra vida propia, todo esto queda expresado en las imágenes apiñadas de *Metrópolis*, de Citroën, o de *Ciudad moderna: crisol de vida*, de Podsavecki.

117, 118
120

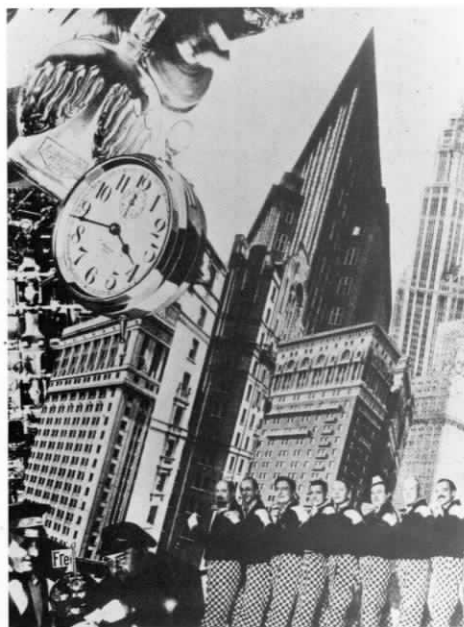
Paul Citroën realizó sus primeros montajes de la serie *Ciudad* en 1919, en los que pegó recortes de fotografías y postales de casas, ventanas y escaleras. Había estado en contacto con el grupo dadaísta de Berlín, y de 1922 a 1925 estudió en la Bauhaus de Weimar, donde en 1923 hizo su serie *Metrópolis*. Existe en estas obras una sensación de espacio vertiginoso: una vista aérea de una calle que retrocede hasta perderse en el centro, rodeada de perspectivas muy anguladas de edificios que se pierden en el horizonte. La obra de Citroën tal vez sirviera de fuente de inspiración para el filme homónimo de Fritz Lang, una fábula moral de pesadilla sobre una sociedad futura donde sólo los ricos viven por encima del nivel del suelo. La ciudad de rascacielos del filme, en la que los aviones vuelan entre los edificios, era una maqueta muy parecida a la *Metrópolis* de Citroën. El montaje de los decorados de la película de Walter Ruttmann *Berlín...* (1927), nos sugiere el ritmo mecánico de esta ciudad. Uno de los edificios se alza imponente con una perspectiva tan

121, 122

119



118 Otto Umbehr, *Perspectiva de la calle*, 1926



119 Walter Ruttmann, material publicitario para el filme *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, 1927

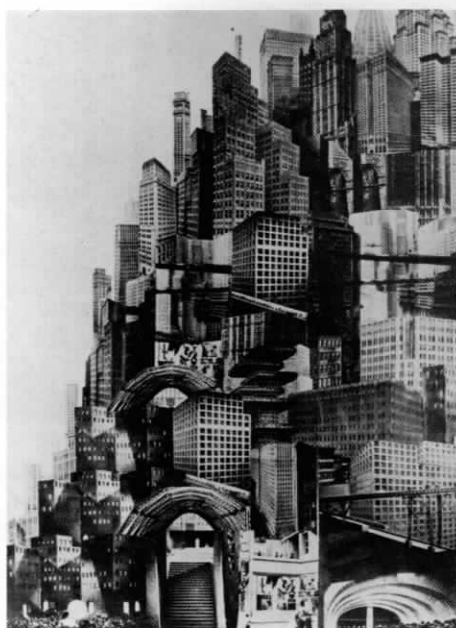
acusada y poco natural que, irónicamente, se parece más a la aguja de una catedral que a un bloque de oficinas. La obra de Citroën difiere de las de Ruttmann y Podsavecki porque, a pesar de su cualidad tan obsesiva, está construida a base de cuadrados ordenados, de modo que casi hay una línea de horizonte formada por una serie regular de uniones que atraviesa el centro del cuadro. En esta cuadrícula vertical-horizontal, que anticipa el *Broadway Boogie Woogie*, de Mondrian, cada cuadrado actúa como una ventana con su propia panorámica; el efecto resultante es tan potente como la más dinámica de las construcciones en diagonal de ambos artistas.

123 En otro sentido, con motivo de una exposición sobre arquitectura racionalista se escogió un fotomontaje satírico de P. M. Bardi, *Panel de horrores* (1931), con la intención de exhibir la actitud retrógrada de la política constructiva oficial de Italia. Del mismo modo, *Museos de Berlín*, de Domela, un panel mural para la exposición de fotomontaje organizada en Berlín en 1931, presenta a los museos y las galerías de Berlín obsesionados con el arte del pasado.

122 Fritz Lang, fotograma del filme *Metrópolis*, 1926



120 Kazimierz Podsiadecki, *Ciudad moderna: crisol de vida*, 1928

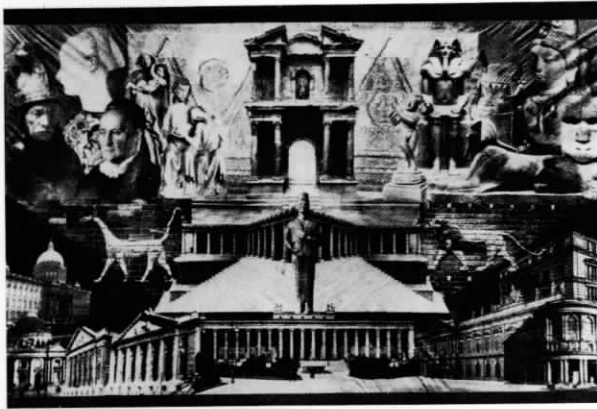


121 Fritz Lang, montaje de decorados del filme *Metrópolis*, 1926





123 P. M. Bardi, *Panel de horrores*, 1931



124 César Domela-Nieuwenhuis, *Museos de Berlín*, 1931



125 Paul Citroën, *Brottenfeld*, 1928

En la actualidad, es harto frecuente entre los arquitectos utilizar el fotomontaje para hacer planos y proyecciones. Es muy útil para presentar, por ejemplo, la relación entre el entorno existente y el edificio proyectado. En la década de 1920, sin embargo, se empleó a veces de forma más personal. *Brotensfeld*, de Citroën, es como un simulacro de proyección que pone de relieve la brecha insalvable entre el campo y su relación con los edificios del pasado —tomados de un grabado antiguo— y la ciudad y la suya con los edificios del presente y del futuro. Curiosamente, nos resulta difícil juzgar ahora el sentido de la obra: no sabemos si pretendía ser una fantasía cómica, si contenía sugerencias sobre estilos constructivos apropiados, o si era un simple comentario sobre la industrialización del campo.

125

Diseño y construcción de una vivienda, Varsovia, fotomontaje de los arquitectos constructivistas polacos Lachert y Szanajca, profesores del Instituto de Tecnología de Varsovia y colaboradores en varios proyectos, combina plantas y una vista de la casa —construida según métodos avanzados para su tiempo— con fotografías de los dos arquitectos y de la casa a medio construir, de modo que, a pesar de su aspecto utilitario, es más bien un testimonio personal.

128

Muchos de los grandes proyectos arquitectónicos concebidos en Rusia en la década de 1920 no llegaron a construirse (como ocurrió con las ciudades visionarias del futurista italiano Sant'Elia); tal vez el mayor de ellos fue el *Wolkenbügel* —que podría traducirse por “percha de nubes” o “plancha de nubes”—, de El Lissitzki, quien en un fotomontaje de 1925 lo mostró erigido en la plaza Nikitski de Moscú. El objetivo del artista era salvar la brecha abierta entre el grupo de artistas y arquitectos funcionalistas y aquellos que creían en la búsqueda abstracta de una forma ideal que acabaría influyendo en la obra funcional, tal y como se suponía lo harían los “architectonen” de Malévich, una serie de “maquetas” que nunca fueron concebidas para ser construidas. A Lissitzki le interesaban los problemas derivados de suspender un edificio en el aire; según escribió en *Russland* en 1929: “nuestra idea para el futuro es minimizar los fundamentos que unen a la tierra”. Problemente diseñado para ser construido, el concepto del *Wolkenbügel* también parte de los *prouns* no-objetivos de El Lissitzki, construcciones volumétricas sobre tela que él mismo definió como “estación de enlace entre pintura y arquitectura”, y de su “espacio *proun*”, del que escribió: “vemos que el suprematismo ha barrido del plano las ilusiones del espacio planimétrico bidimensional, las ilusiones del espacio de perspectiva tridimensional, y ha creado la última ilusión del espacio irracional, con extensibilidad infinita hacia el fondo y el primer plano”.² *Wolkenbügel*, sin embargo, que presenta la construc-

127

ción desde el punto de vista del transeúnte, sorprende por su realismo, convirtiéndose en *real* el proyecto visionario.

189

En *El mundo no-objetivo*, Malévich documentaba las fuentes del suprematismo con fotografías aéreas de astilleros, ciudades, carreteras, presas y aviones en formación: el “nuevo entorno del artista”. Su fascinación por la ciudad moderna y los paisajes industriales estaba condicionada por una nueva tecnología que, combinada con la fotografía, revelaba un mundo desconocido para el ciudadano de a pie. Al igual que sus contemporáneos, Malévich estaba fascinado por Nueva York, la ciudad de los rascacielos; en *Proyecto de rascacielos suprematista para la ciudad de Nueva York* (1926), hizo un montaje con un dibujo de uno de sus “architectonen” suprematistas (formas concebidas como arquitectura pura no utilitaria), que pegó encima de una vista aérea de Nueva York, implantado, no sin cierto sentido del humor, en posición vertical en lugar de la horizontal que le correspondía, con ello “obtuvo el rascacielos más alto y más moderno, ese símbolo del mito de Ícaro perseguido por toda su generación.”³ Justo a la derecha de su enhiesto “architectonen” se alza el Equitable Building, el que desde su construcción en 1915 fuera el rascacielos más grande y más alto de Nueva York durante aproximadamente cinco años. Es el mismo edificio que puede contemplarse en *Dadá-merika*, de Grosz y Heartfield, y en el fotomontaje de Rodchenko para *Pro Eto* [*Sobre esto*],⁴ donde el poeta aparece de pie sobre la Torre del Kremlin, un símbolo del viejo mundo frente al nuevo.

126

20

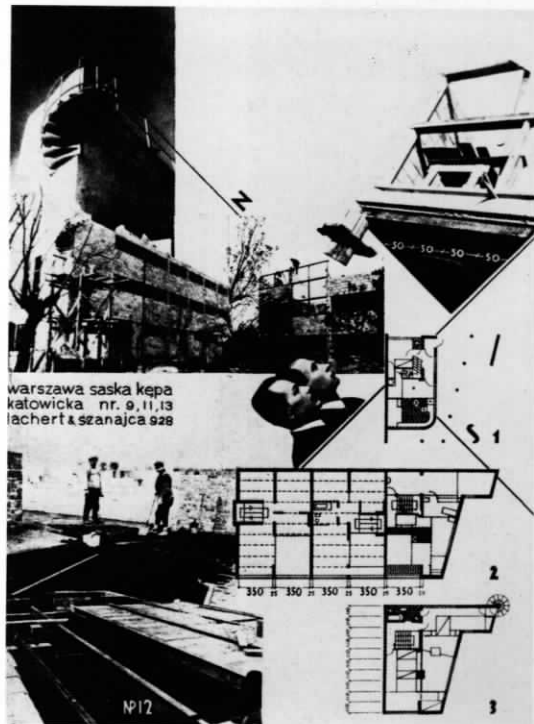
94



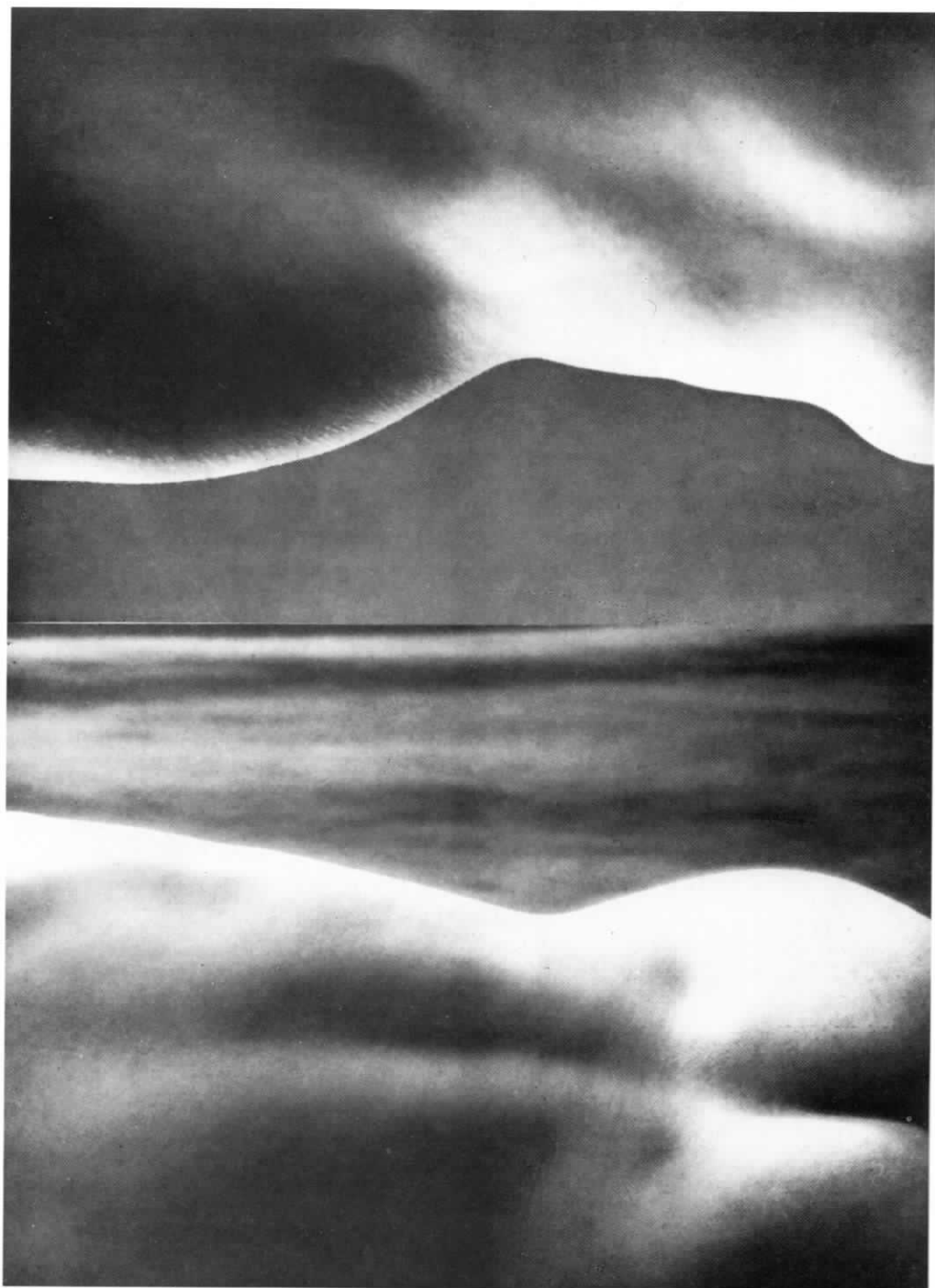


127 El Lissitzki, *Wolkenbügel*

128 Bohdan Lachert y Joseph Szanajca, *Diseño y construcción de una vivienda, Varsovia, 1928*



126 (pág. anterior) Kazimir Maléwich, *Proyecto de rascacielos suprematista para la ciudad de Nueva York, 1926*



Lo maravilloso y lo cotidiano

Del mismo modo que la imagen fotográfica, en contraposición a la caricatura dibujada, inspira al fotomontaje político por su mayor “realidad”, así también puede conseguir perturbar nuestra percepción normal del mundo y crear imágenes maravillosas. Mediante la yuxtaposición de elementos entre sí de naturaleza extraña se crean paisajes alucinatorios; cuando los objetos cotidianos se trasladan a un nuevo contexto resultan enigmáticos. Aunque nuestra mente se esfuerce por comprenderlos, se nos impone la perplejidad o bien se genera una nueva idea sobre ellos. Se hacen visibles, pues, realidades distintas.

Antes de que el dadaísmo y el surrealismo empezaran a perseguir, en palabras de Rimbaud, “la perturbación sistemática de los sentidos” por medios pictóricos y otros medios, ya se había explorado muchas veces —en revistas ilustradas y, sobre todo, en las populares tarjetas postales— la fascinante paradoja de conseguir distorsionar la realidad por el medio que a priori era su más fiel espejo, la imagen fotográfica. Este tipo de postales, que proliferaron a principios del siglo XX, recurrían al fotomontaje para conseguir variados efectos: unas sacaban provecho de la distorsión de la escala, como una postal donde aparecía un carro lleno de manzanas gigantes de Alicia en el País de las Maravillas tan grandes como las ruedas del carro, con el título *¿Puede mentir una foto?*; otras postales yuxtaponían una idea y una escena real, como la del joven marinero que abraza a su novia y surge del barco de guerra al que sirve, o bien, eran una broma turística, como la del Piccadilly Circus transformado en Venecia.

En 1920, el *collage* y el fotomontaje ya eran prácticas habituales entre los dadaístas. Algunos de los *ready-mades* de Duchamp, como por ejemplo la litografía en color de la *Mona Lisa* adornada con bigote y barba, tienen que ver con dichas prácticas. En la portada de su revista *391* (núm. 12, París, marzo de 1920), Picabia reprodujo una réplica suya de la *Mona Lisa* (*LHOOQ*), de Duchamp, cuya barba olvidó añadir. En la felicitación navideña que envió aquel año a Arp y Ernst pegó una fotografía suya y añadió inscripciones como ésta: “Francis le Raté” [Francis el fracasado]. El

3

130

131

133

129 Gyula Halasz Brassai, *Ciel Postiche*, 1935, reproducido en *Minotaure*, núm. 6, 1934/1935

título escogido, *Tableau Rastadada*, hace referencia a su libro *Jesuocriso Rastaquouère* (1920), donde hacía comentarios nihilistas y burlones sobre el arte. Tanto este fotomontaje de Picabia como *Artistique et sentimental*, de Théodore Fraenkel, abordan, parcialmente, el tema de la moda —tacos altos en el de Picabia, corsés y modelos de delantal en el de Fraenkel—, un tema que comparten muchos fotomontajes del grupo de Berlín y de Kurt Schwitters.³ En parte burla en parte excitación, se trata de un comentario sobre el gusto y la actividad de crear recortando papel. Al igual que los fotomontajes del grupo berlinés, los retratos y los autorretratos también son ubicuos, pero hay en ellos menos referencias a las máquinas, aunque éstas aparezcan ocasionalmente en los *collages* de Ernst y sean el tema principal de las obras de Picabia.

En Checoslovaquia, un grupo de escritores y pintores entre los que figuraban Toyen, Josef Šima, Karel Teige y Jindrich Štyrský, mantenía estrecho contacto con los grupos dadaístas de Europa occidental. En 1924, Teige fundó un movimiento llamado poetismo que, bajo la influencia de Apollinaire, favorecía el “poema visual”. En el verano de 1924, el grupo acordó enviarse “poemas visuales turísticos” de sus viajes, ejemplo de lo cual sería *Recuerdo*. Este grupo mantendría una relación especialmente estrecha con el grupo surrealista de París.



131 Postal de Piccadilly Circus como Venecia, c. 1905

130 Postal popular alemana, c. 1914

133 Francis Picabia, *Tableau rastadada*, 1920



132 Louise Ernst-Strauss, *Augustine Thomas y Otto Flake*, 1920



134 Théodore Fraenkel, *Artistique et sentimental*, 1921



135 Kurt Schwitters, Merzbild 158, Kots, 1920

Max Ernst fue uno de los primeros artistas en explorar sistemáticamente el poder desorientador de las imágenes fotográficas combinadas, así como las posibilidades de realizar transformaciones maravillosas de objetos, cuerpos, paisajes e incluso de la propia sustancia. Ernst realizó estas primeras obras dadaístas, que abrían nuevas vías a la figuración, en Colonia, ciudad donde él, Hans Arp y Johannes Baargeld promovieron actividades dadá.

136-8

140-2

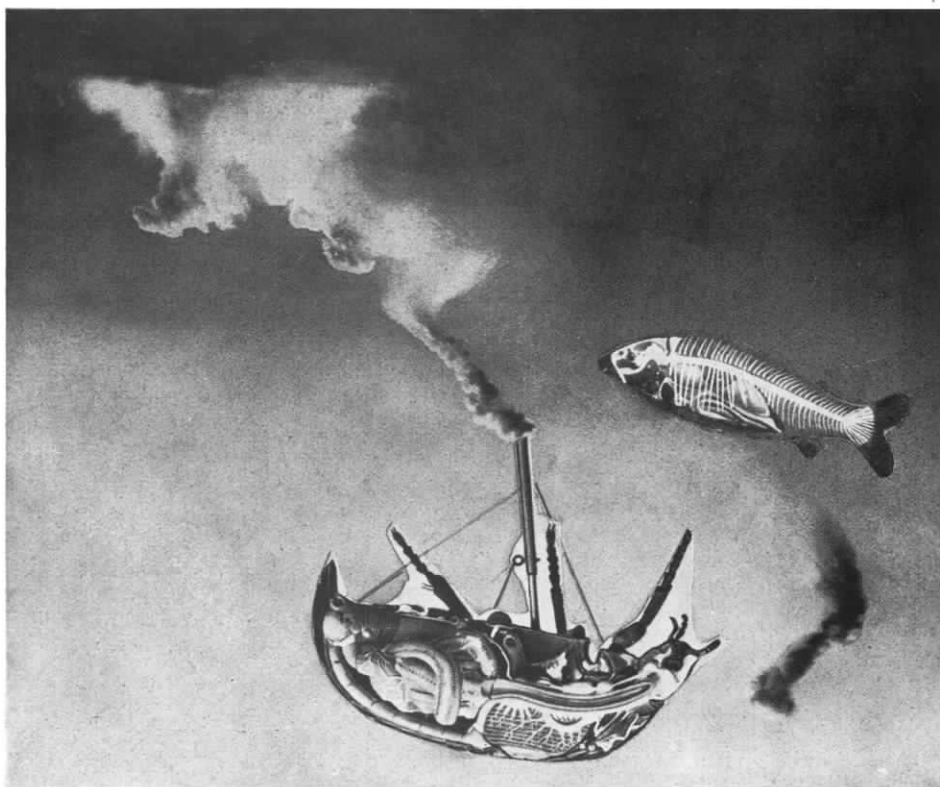
Como había señalado Aragon en su ensayo sobre Ernst de 1923, lo que distinguía los *collages* de Colonia de los *collages* cubistas era la imaginación libre de las imágenes preexistentes y de cómo operaba con ellas. Para Ernst, el *collage* significaba la conquista de lo irracional. Así relataba su hallazgo:

Un día lluvioso de 1919, hallándome en un pueblo del Rin, me quedé sorprendido por la obsesión que causaban en mi mirada las páginas de un catálogo ilustrado donde figuraban objetos para demostraciones de carácter antropológico, microscópico, psicológico, mineralógico y paleontológico. Vi reunidos elementos de figuración tan distantes que el mismo absurdo de este conjunto provocó una súbita intensificación de mis facultades visionarias e hizo nacer en mí una sucesión alucinante de imágenes contradictorias, imágenes dobles, triples y múltiples, superponiéndose unas a otras con la persistencia y la rapidez propias de los recuerdos de amor y de las visiones del duermevela.²

Para Ernst, el *collage* no implicaba necesariamente recortar y pegar. Una vez hablando con un pintor amigo suyo que trabajaba en unos *collages* (“encolados”), el cual le preguntó que qué cola usaba, Ernst “se vio obligado a confesar que la mayor parte de sus *collages* no llevaban cola”. Le bastaba con añadir guache, tinta o lápiz para efectuar una transformación en la página que se tradujera en una nueva combinación de realidades. A menudo intensificaba la fuerza poética de los *collages* con largas inscripciones o títulos. *La canción de la carne*, por ejemplo, contiene un texto manuscrito que dice: “le chien qui chie le chien bien coiffé malgré les difficultés du terrain causées par une neige abondante la femme à belle gorge la chanson de la chair”; el texto no tiene secuencia gramatical o lógica algunas y se lee como un *collage* de fragmentos. Con todo, en aquellos ejemplos donde sí hay *collage* predominan las imágenes fotográficas, y Ernst solía escoger imágenes de objetos de textura marcada o interesante. A veces empleaba fotografías de rayos X, como en *Aquí todo sigue flotando* (el título lo escogió Arp): un barco (un escarabajo invertido y transparente) y el esqueleto de un pez flotan juntos por el cielo, una desorientación similar a la del cuadro *El elefante de las Célebes*, donde los peces también son transportados por el aire y los agujeros del cielo despiden humo.

137

136



136 Max Ernst, *Aquí todo sigue flotando*, 1920



137 Max Ernst, *La canción de la carne*, 1920

138 (pág. siguiente) Max Ernst, *Salud a través del deporte*, c. 1920



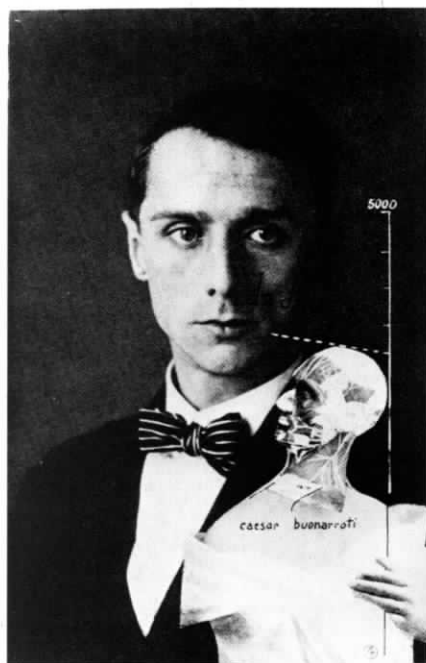
En estos *collages* se detecta fácilmente el papel especial que desempeñan la fotografía y el fragmento fotográfico. Como dijo Breton: “no usaba los materiales buscando un efecto de compensación, como se había hecho hasta entonces (papel pintado en lugar de lienzo pintado, recortes de tijeras en lugar de pinceladas, cola para imitar las manchas), sino que, por el contrario, los elementos estaban dotados por derecho propio de una existencia relativamente independiente, en el mismo sentido en que la fotografía puede evocar una imagen única de una lámpara, un pájaro o un brazo”.³ Aislar un objeto puede ser tan significativo como sus yuxtaposiciones incongruentes: “si hay que desplazar una mano cortándola de un brazo, esa mano deviene más maravillosa como mano”.

Ernst no designaba cada tipo de “*collage*” con un nombre distinto; tampoco empleaba el término ‘fotomontaje’, que tal vez por entonces oliera demasiado al dadá berlinés, al que consideraba una versión espuria: “c’est vraiment allemand. Les intellectuels allemands ne peuvent pas faire caca ni pipi sans des idéologies”. [“Es auténticamente alemán. Los intelectuales alemanes no pueden hacer caca ni pis sin ideologías”.]⁴

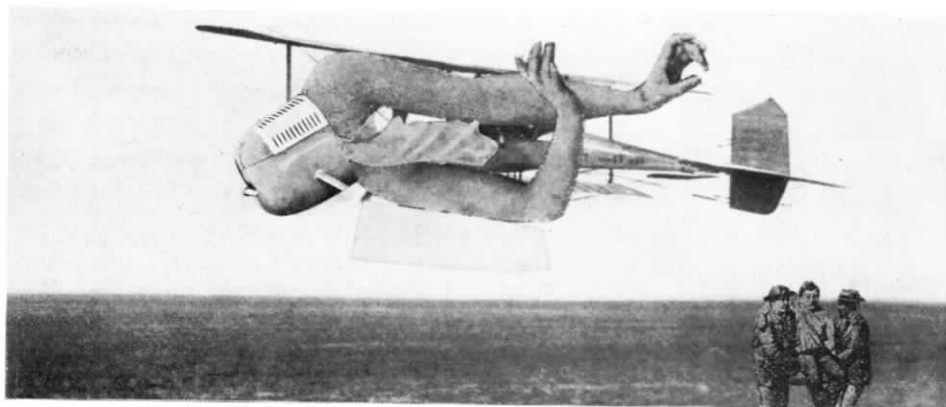
Gracias al contacto que mantenía con los dadaístas parisinos Éluard y Breton, Ernst exhibió en 1921 cincuenta y seis “*collages*” en la Galerie Sans Pareil de París bajo el título de *La Mise sous Whisky-marin... au dela de la*



139 André Breton, *Escritura automática*, autorretrato, 1938



140 Max Ernst, *Punching ball* o *Max Ernst y César Buonarrotti*, 192



141 Max Ernst, *Sin título o El avión asesino*, 1920

peinture [más allá de la pintura]. También los apodó “fatagagas”, que significa “fabrication de tableaux garantis gazométrique”. Breton, futuro líder de los surrealistas, encontró en ellos una forma de expresión completamente original y excitante que se correspondía con una cualidad que él había estado buscando en la poesía. Descubrió en la obra de Ernst esa sorprendente confrontación que aparece en la imagen de Lautréamont (tan admirada por los surrealistas y piedra de toque de su poesía): “tan bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de operaciones”. Así lo expresaba Breton en el prefacio a la exposición de Ernst de 1921:

Es la maravillosa facultad de alcanzar dos realidades muy distintas sin apartarse del reino de nuestra experiencia, de unirlas y hacer saltar una chispa de su contacto; de reunir al alcance de nuestros sentidos figuras abstractas dotadas de la misma intensidad, el mismo relieve que otras figuras; y de desorientar nuestra memoria privándonos de un marco de referencia; es esta facultad la que por el momento defiende dadá. ¿No puede semejante don convertir al hombre que está lleno de él en algo mejor que un poeta?²⁵

Asimismo Breton reconocía el papel doble de la fotografía, tanto porque convierte en obsoletos los tipos tradicionales de pintura como porque proporciona el elemento figurativo que falta, y que es a la vez indispensable:

La invención de la fotografía ha asestado un golpe mortal a los antiguos modos de expresión, en pintura lo mismo que en poesía, donde la escritura automática, aparecida a finales del siglo XIX, es una verdadera fotografía del pensamiento. [...] Puesto que un instrumento ciego asegura a los artistas el logro del objetivo que se habían marcado hasta este momento, ahora aspiran, no sin temeridad, a romper con la imitación de las apariencias. [...] [Pero] un paisaje donde no penetre nada terrenal no está al alcance de nuestra imaginación [...]

142

En los *collages* de Ernst se observa un equilibrio entre lo cómico y lo maravilloso, el eje en torno al cual gira la mayor parte de fotomontajes dadaístas y surrealistas. No es sino la transformación de los materiales, la yuxtaposición que altera la naturaleza del objeto original fotografiado, lo que a menudo provoca una desorientación que conduce a lo que los surrealistas denominan lo maravilloso. El efecto alcanzado en *El ruiseñor chino*, donde la cabeza “envuelve sus pensamientos como un abanico, recostada en su cabellera cual almohada de encaje”,⁶ equivale a una imagen poética surrealista: los elementos dispares se reúnen en un conjunto que los transforma creando un todo nuevo, en este caso una cabeza que parece una máscara antigua. Que el efecto sea fundamentalmente cómico se debe en términos generales a que el objeto se resiste a modificar su naturaleza original (el trozo de carne de ternera en *La canción de la carne* es otro ejemplo) a pesar de las metamorfosis operadas a su alrededor y por él exigidas, siendo el contraste, por tanto, mucho mayor.

12

184

143

Los *collages* de Ernst, pese a haber sido concebidos bajo el signo de dadá, se contaban entre aquellas obras que anunciaban el surrealismo, como bien ponen de manifiesto tanto el prefacio de Breton —donde los definía en términos muy parecidos a cómo definiría en 1924, en el primer *Manifiesto surrealista*, la imagen surrealista (reunión de dos realidades dispares para hacer saltar una chispa de su contacto)— como la versión que ofrece el propio Ernst en *Más allá de la pintura*. Ernst consideraba que estos *collages* (lo mismo que sus *frottages*) eran en cierto modo equivalentes o análogos a la escritura automática surrealista, ya que sus “facultades visionarias” eran provocadas por el inconsciente. No obstante, en la primera época surrealista, el periodo cubierto por la revista *La Révolution Surréaliste* (1924-1929), muy pocos surrealistas persistieron en el fotomontaje, aun cuando las páginas de la revista estaban llenas de *fotografías*. Cierta es que Man Ray puso la fotografía al servicio del surrealismo de distintas maneras —rayogramas, fotografías solarizadas, doble exposición, fotografías de objetos enigmáticos—, pero no es menos cierto que apenas recurrió al fotomontaje, con ocasionales excepciones como el “autorretrato” publicado en *Minotaure*. Como argumentaba Breton en *Surrealismo y pintura*, mientras que Ernst se había estado “entregando a los objetivos declarados de la fotografía y haciendo uso, a posteriori, del terreno común de representación que ésta proponía, Man Ray se había volcado en la tarea de despojarla de su naturaleza positiva, de obligarla a dejar atrás su aire arrogante y sus pretensiones”.⁷

145

Entre las fotografías incluidas en *La Révolution Surréaliste* figuraban varias de Atget sobre las calles y los escaparates de París. Algunas de ellas, en las que se ha optado por el reflejo en lugar de la manipulación, alte-



142 Max Ernst, *El ruiseñor chino*, 1920



143 Man Ray, frontispicio de *Minotaure*, núm. 3-4, diciembre de 1933

ran el sentido de realidad de la imagen fotográfica. Sin embargo, el arte surrealista de la década de 1920 estaba plenamente comprometido con el automatismo tendente a lo abstracto o a la metamorfosis visible de las imágenes. No fue hasta finales de la década que, con el ingreso en el grupo de Magritte y Salvador Dalí, hubo un retorno a la fijación de la “imagen onírica”. En 1929, Ernst publicó su novela-collage *La Femme 100 Têtes* en la que incluyó grabados, entre los cuales destacan los de artistas como Thiriart o Tilly, quienes trabajaban a partir de fotografías. En el último número de *La Révolution Surréaliste* se reprodujeron los *collages* de grabados de Ernst, así como pinturas de Dalí y Magritte, y, muy significativamente, tres fotomontajes, uno del artista belga Albert Valentin y dos de René Magritte. La revista belga *Variétés* prestaba una especial atención a la fotografía internacional y reproducía obras de, entre otros, Man Ray, Tabard y E. L. T. Mesens. Este último, poeta y artista a la vez, que en la década de 1920 había participado en las actividades tanto dadaístas como surrealistas de Bélgica, empezó a experimentar con el *collage* en 1924, aunque luego abandonó esta práctica hasta 1954. En la década de 1920 utilizó de vez en cuando elementos fotográficos tales como fotogramas (o rayogramas), como atestigua *La luz desconcertante* (1926).

144
167

146



144 Albert Valentin, fotomontaje
reproducido en *Variétés*, 1929-1930



145 Eugène Atget, *Modas de caballeros*



146 E. L. T. Mesens, *La luz
desconcertante*, 1926



En 1931, la revista surrealista de entonces, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, reprodujo un retrato narrativo del grupo surrealista obra de Max Ernst, *Au Rendez-vous des Amis*, supuestamente para expresar públicamente la solidaridad del grupo. Para el título Ernst recuperó el de un cuadro de 1922 donde había inmortalizado de modo parecido al grupo dadaísta de París al que acababa de unirse. Hoy este cuadro suele titularse *Loplop presenta a los miembros del grupo surrealista*; la cabeza de Loplop, álgter ego de Ernst, “superior de las aves”, aparece encima del retrato de grupo internamente enmarcado (cuadro dentro del cuadro). Las fotografías individuales se desenroscan, como una serpiente, desde la parte inferior: Breton es el manantial o raíz que dimana de un lago; a su derecha está Man Ray, y Ernst en el centro, rozado por los dedos de una mano regordeta; Dalí de pie delante de él, Tzara a la izquierda de Dalí, y arriba a la izquierda un Yves Tanguy con el pelo encrespado.

Cabe relacionar el renovado interés de los surrealistas por el fotomontaje —en 1933 *SASDLR* reprodujo un fotomontaje de Breton titulado *Un temps de chien* [literalmente, ‘un tiempo de perros’]— con el cultivo del objeto surrealista. Al igual que el fotomontaje, éste acuñaba la realidad

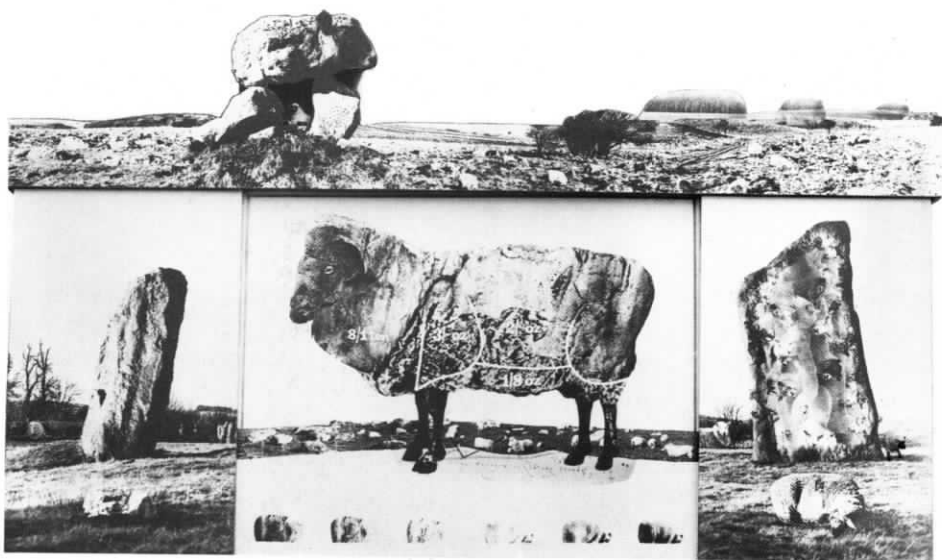


147 (pág. anterior) Max Ernst, *Loplop presenta a los miembros del grupo surrealista*, 1930

148 André Breton, *La serpiente*, 1932



149 Paul Nash, *Swanage*, c. 1936



150 Roger Leigh, *Sarsens o carneros castrados grises*, 1974

cotidiana porque estaba construido a partir de objetos ya fabricados o encontrados.

En el fotomontaje de Paul Nash *Swanage*, todo menos el solitario cisne batiendo por el mar ha sido sustituido por objetos encontrados por el autor, todos ellos fotografiados por separado y combinados de tal manera que confunden y amplían sus poderosas existencias individuales. Como señalaba Nash: “cuanto más se estudia el objeto desde el punto de vista de su animación, más imprevisibles suelen ser sus variaciones; más sutil resulta el problema de reunir y asociar diferentes objetos para crear ese verdadero porte irracional que es la solución de la ecuación personal”.⁸ En este caso descollan sobre Studland Bay, a escala gigante, trozos de madera arrastrados por el mar, piedras y ramas. Según Nash, los objetos encontrados en esta zona de Dorset, modelados por los elementos y el mar, poseían un surrealismo inherente, lo mismo que los prolíficos restos fósiles y, ante todo, al igual que la arquitectura y los monumentos surrealistas de Swanage, que describió en su artículo “Swanage o el surrealismo costero”.⁹ De hecho, a veces en una reproducción resulta difícil distinguir entre un fotomontaje y una fotografía de un objeto compuesto. En *Los torrentes de la primavera*, del surrealista belga Marcel Mariën, salen de un grifo mechones de pelo negro, y uno tarda unos segundos en percatarse de que se está ante un objeto fotografiado. En *Crystal Blinkers*, de Mariën, una de las mejores publicaciones surrealistas recientes, figura un amplio abanico de obras hechas a partir de fotografías, objetos y a veces palabras que exploran los usos metafóricos y subversivos del fotomontaje: en *Incesto* el fotomontaje es muy directo, mientras que en *El espíritu de las leyes* se consigue el efecto de montaje colocando el símbolo de *and* entre dos senos.

La portada de Marcel Duchamp para *View* (marzo de 1945) es en parte un montaje, en parte un objeto fantástico e ingenioso. La etiqueta de la botella de vino es el *livret militaire* [cartilla militar] de Duchamp, el polvo gris de la bodega son raspaduras de cartón gris. El humo procede de una pipa escondida. El cielo poblado de estrellas es un “cepillo vástago del *frotage*” (un cepillo cargado de pintura y restregado sobre el papel). El montaje pasó por varias fases, entre ellas “unas pequeñas pantallas mágicas que empujan las estrellas picantes hacia el interior de la realidad telescópica de la Vía Láctea, aislando y a la vez poniendo de relieve la botella de vino en todo su esplendor”.¹⁰

El mismo número de *View* (un especial sobre Duchamp) reproducía un complejo montaje fotográfico del estudio de Duchamp y algunas de sus obras realizado por Kiesler, el cual se plegaba y desplegaba para crear nuevos contextos y combinaciones. Duchamp utilizó una vez una instantánea familiar como *ready-made* para alterar, tapándose a sí mismo con una forma negra análoga a la que enmarca toda la imagen.



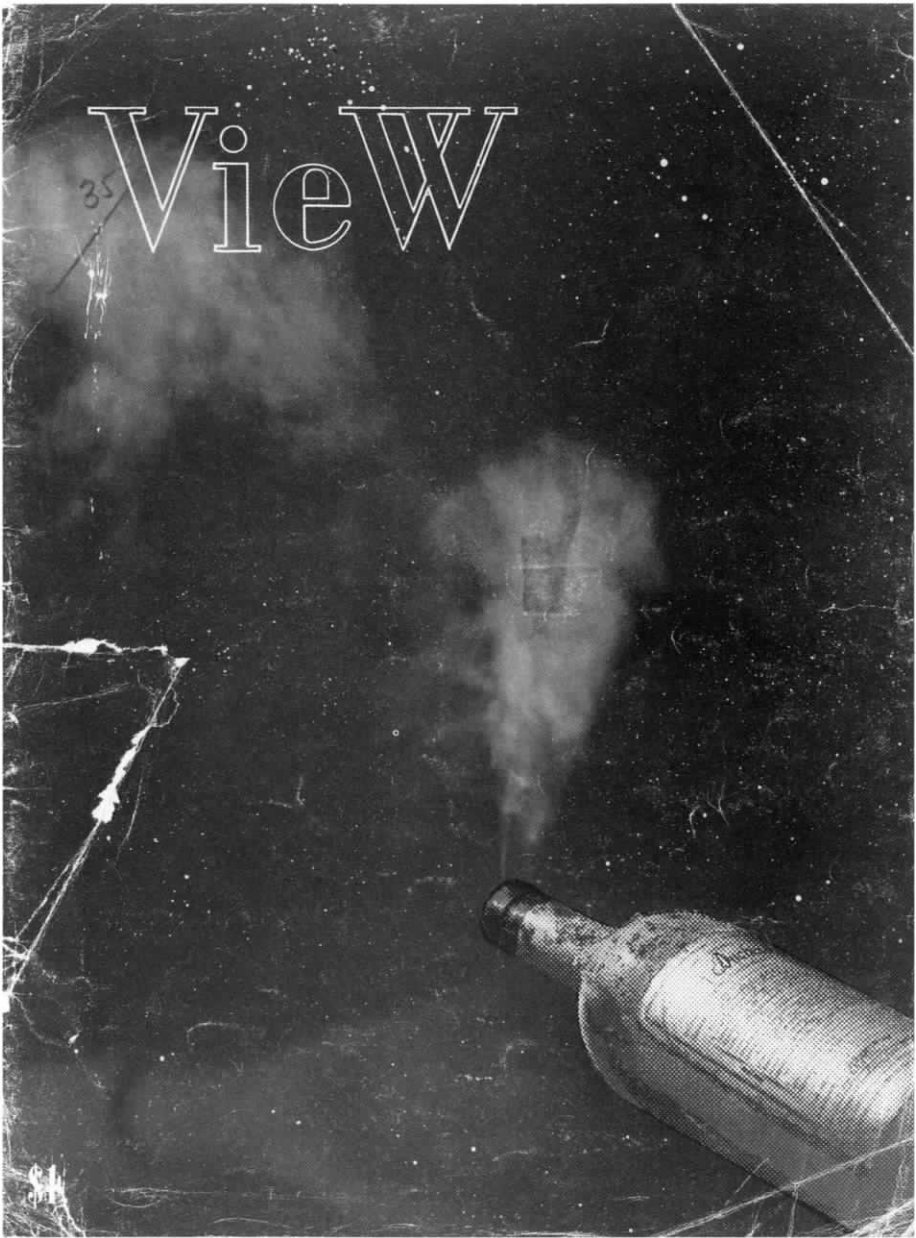
151 Marcel Mariën, *Los torrentes de la primavera*, 1966



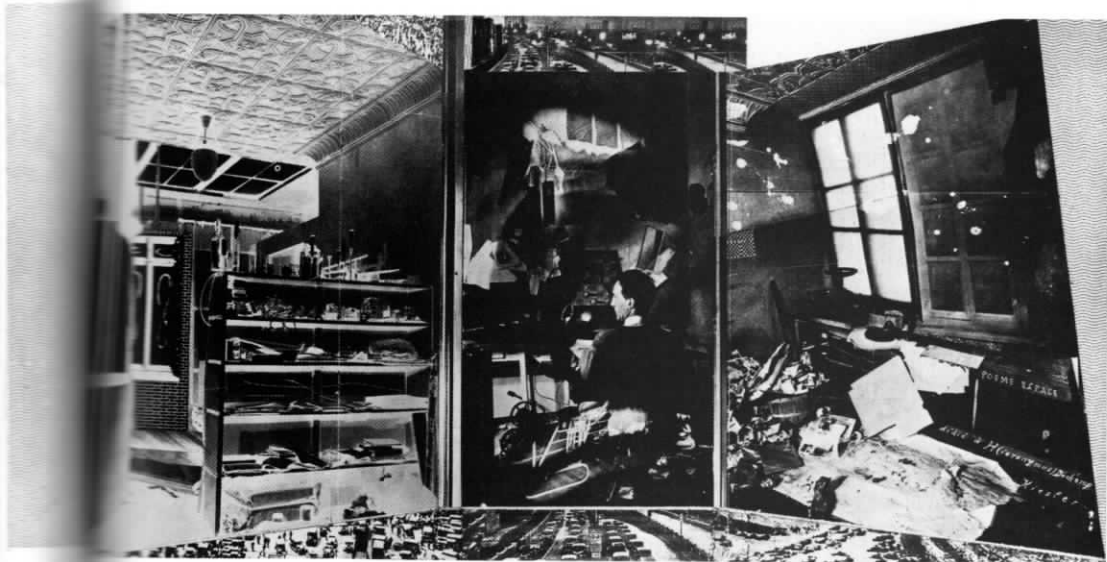
152 Marcel Mariën, *Incesto*, 1968



153 Kazimierz Podsadecki, *Las manos hablan*, 1931



154 Marcel Duchamp, portada de *View*, marzo de 1945

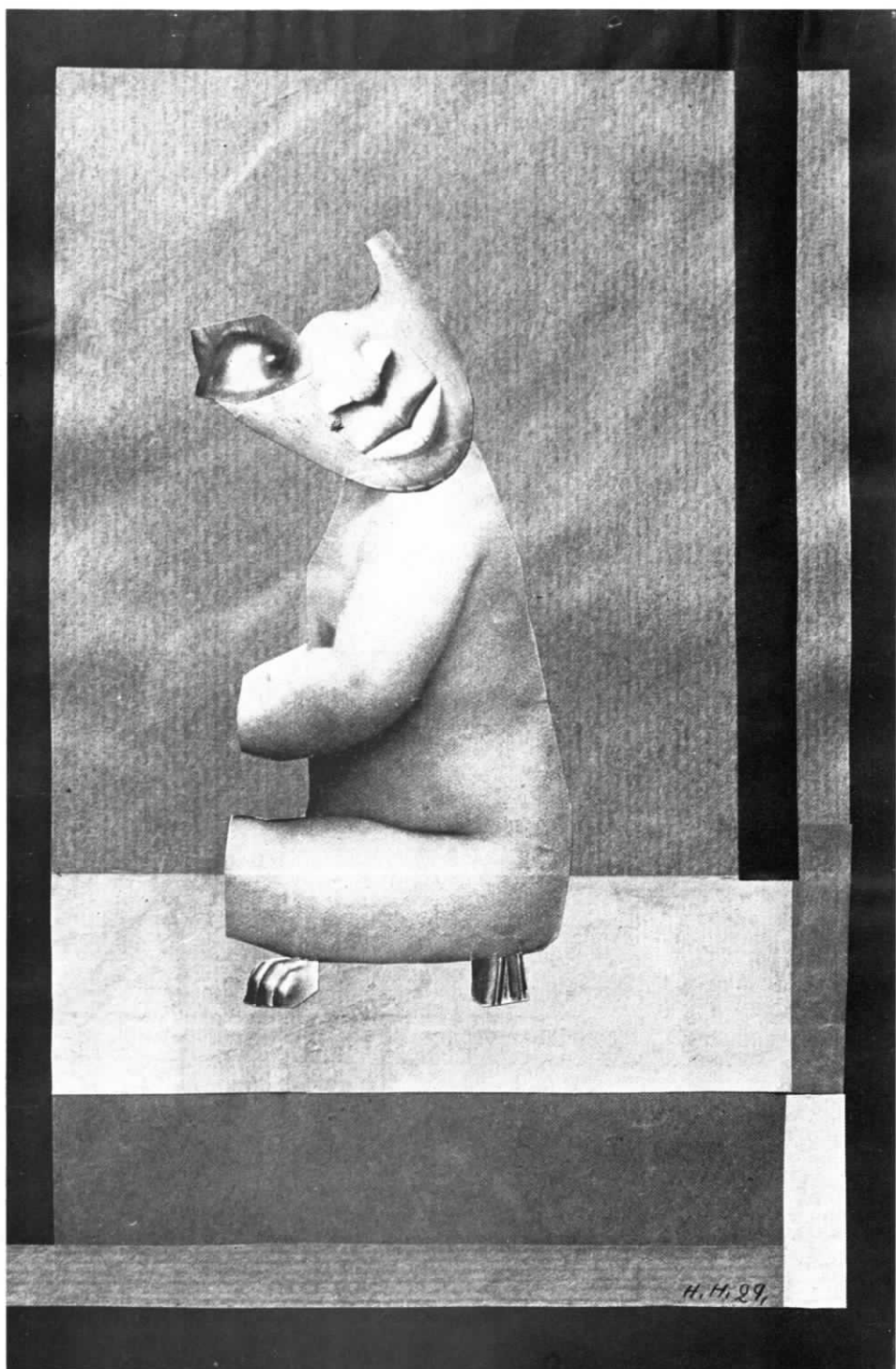


155 Friedrich Kiesler, *Les larves d'imagie d'Henri Robert Marcel Duchamp*, 1945, procedente de *View V*, núm. I, marzo de 1945 (especial Duchamp). El tríptico presenta tres paredes del estudio de Duchamp de la calle 14 de Nueva York.

Cuando los paneles de las solapas se doblan, la pared interior (y el propio Duchamp) se transforman en una visión fantasmagórica del Gran Vidrio, *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aun*.



156 Marcel Duchamp, *Retrato de familia*, 1899, 1964





En la década de 1930 se hizo especial hincapié en el “funcionamiento simbólico”, en sentido erótico, del objeto surrealista. Mientras que los primeros objetos surrealistas funcionaban analógicamente o invocaban el fetichismo, el fotomontaje operaba de manera mucho más directa sobre el cuerpo humano. En sus fotomontajes dadaístas, Ernst, Baargeld y Höch ya alteraban, truncaban o reemplazaban partes del cuerpo, convirtiendo lo familiar en extraño. El cuerpo puede re-conjugarse de forma tan extraña e inquietante como en las muñecas surrealistas de Bellmer, mediante la distorsión de la escala, la sustitución o la repetición. La práctica del duplicado llegó a ser central en la fotografía surrealista; pero desde luego, éste no se limita al fotomontaje ni al surrealismo. Florence Henri, comúnmente asociada a la Bauhaus y a la fotografía no-objetiva, recurrió a los espejos y a los encuadres para conseguir un efecto parecido. Para los senos dobles de Man Ray (en *La Révolution Surréaliste*) y *Ciel Postiche* de Brassai, reproducido en el número 6 de *Minotaure* (1934/1935), se utilizó el duplicado de otra forma. Brassai construye, a partir del montaje de dos partes de un torso, un paisaje accidentado con el cielo encapotado que parece una doblez, una repetición invertida de la misma imagen, pero en realidad no es sino la yuxtaposición de las vistas anterior y posterior del cuerpo. La alineación horizontal de este desnudo es “natural”, pero lo más corriente es darle la vuelta a la parte recortada del cuerpo u objeto para desfamiliarizarlo más si cabe.

157-9

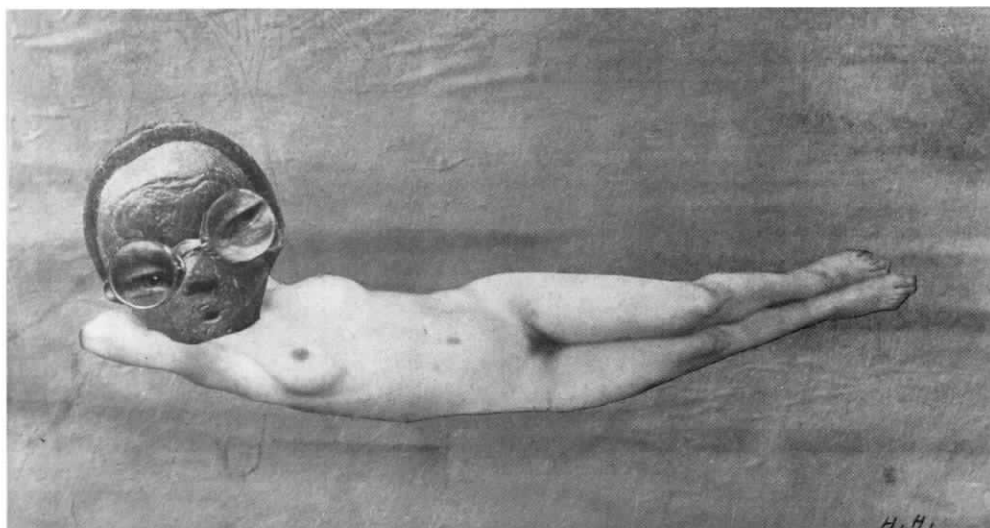
160, 162

16

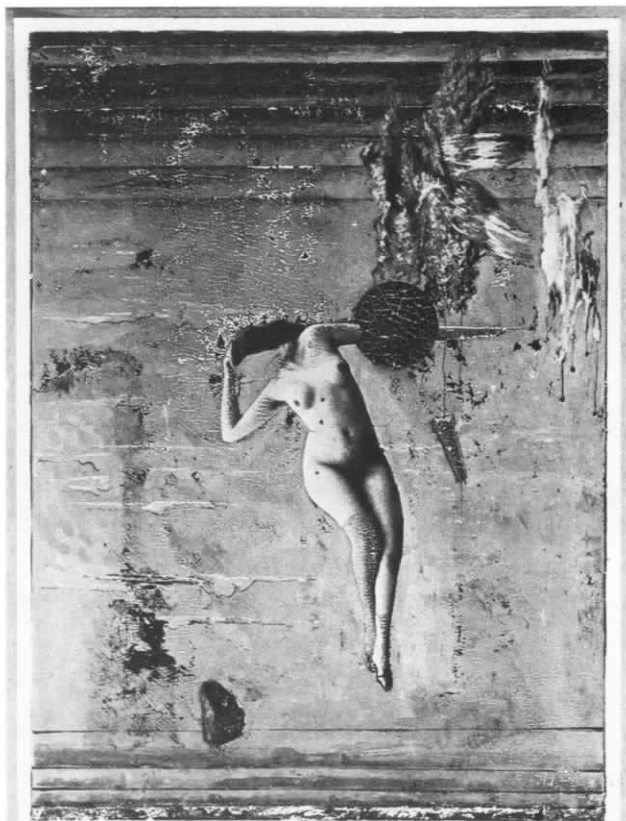
161

168

129



159 Hannah Höch, *Belleza exótica*, 1929



La puberté proche n'a pas encore enlevé la grâce tenue de nos pléiades / Le regard de nos yeux pleins d'ombre est dirigé vers le pavé qui va tomber / La gravitation des ondulations n'est pas encore

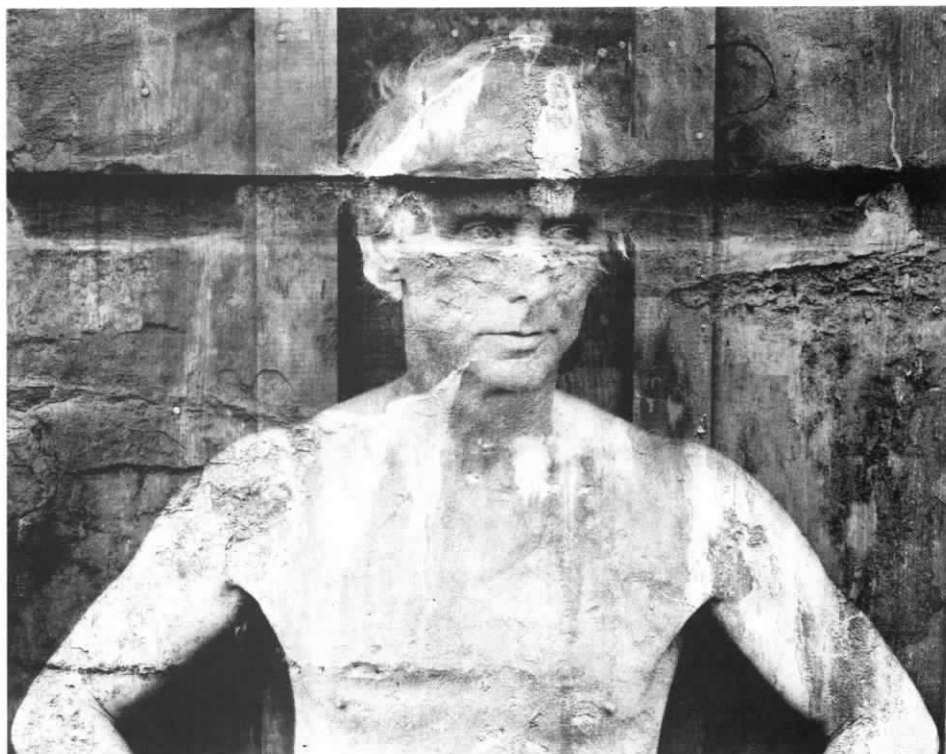
160 Max Ernst, *Les Pléiades*, 1921



161 Pierre Molinier,
Les Hanel 2, 1928



162 Johannes
Baargeld, *Venus y el
juego de los reyes*,
1920



163 Frederick Sommer, *Max Ernst*, 1946

164 Raoul Ubac, varias de cuyas obras se reprodujeron en *Minotaure* (1933-1939), desarrolló distintas técnicas para someter a los objetos, el cuerpo y el paisaje (rural o urbano) a un proceso de transformación. Como Man Ray, utilizó la solarización y la petrificación, procedimiento este último por el cual la imagen se imprime ligeramente fuera de registro, lo que produce un efecto de relieve con poca profundidad. *La pared* y *Pentesilea* (ambas de 1937) fueron realizadas con un complejo proceso de montaje y petrificación.

163 Mientras los fotógrafos experimentaban con nuevas técnicas —además de Man Ray y Ubac, cabría añadir, en relación con el surrealismo, a Dora Maar, David Hare y Frederick Sommer—, el fotomontaje, el *collage* y el objeto surrealista se convirtieron en prácticas habituales entre los artistas, escritores y poetas del grupo. Ya no era imprescindible dominar la técnica de la pintura. El propio Breton, el poeta Paul Éluard y su esposa Nusch se contaban entre los que realizaban *collages* y fotomontajes. Joseph Cor-

139, 148
166





165 Georges Hugnet, *Sin título*, 1936

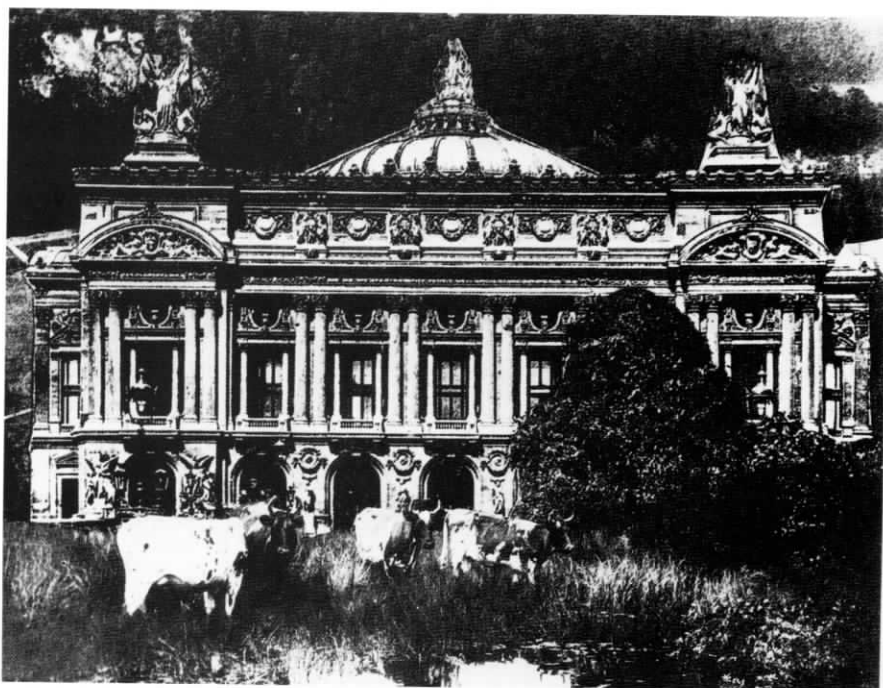


nell, uno de los primeros norteamericanos influidos por el surrealismo y famoso por sus cajas-objeto fantásticas, empezó cada vez más a hacer *collages*, sobre todo con reproducciones fotográficas; en uno de ellos combinó un retrato solarizado de Breton hecho por Man Ray con la fotografía recortada de un cristal de roca tallado. También Georges Hugnet, poeta y encuadernador, se atrevió con el *collage* y construyó varios objetos.

165

En la década de 1930, lo que se había dado en llamar modo “surrealista” había arraigado ya en la fotografía comercial y de moda y consistía sobre todo en la concentración de objetos extraños o bien alrededor de una figura o bien en la escena a fotografiar. Cecil Beaton y Angus McBean, por ejemplo, emplean lo que para ellos es un claro modo de hacer surrealista. Establecen una ecuación entre “surrealista” y “fantástico”, que se impone de tal manera que incluso Susan Sontag escribe: “el legado surrealista llegó a parecer trivial para la fotografía cuando en la década de 1930 el repertorio surrealista de fantasías y objetos fue rápidamente asimilado por la alta costura”.¹¹ Cabría señalar aquí que en las revistas surrealistas las fotografías manipuladas o teatralizadas están en realidad en minoría, y que los principales montajes surrealistas, *Ciel Postiche*, de Brassai, entre ellos, están de tal modo manipulados que en un primer momento es imposible reconocerlos como tales. El montaje de Brassai no consiste en la sustitución de un mundo fantástico por otro real, sino que revela otra realidad y confirma una vez más las palabras de Sontag: “el surrealismo está en la raíz de la iniciativa fotográfica: en la propia creación de un mundo duplicado, de una realidad en segundo grado”. La manipulación

129



167 René Magritte, *La Ópera de París*, 1929

sirve en este caso para subrayar e iluminar la duplicación. El problema se origina a raíz de una estrecha interpretación del surrealismo, el cual llega a entenderse como la supresión de lo real, como la sustitución de un mundo real “desacreditado” por otro fantástico, cuando en realidad sólo trataba de ampliar y ahondar en lo que se entiende por “lo real”.¹²

31, 32, 14

170, 181

167

Resulta llamativo que las violentas distorsiones de escala, rasgo que compartían los fotomontajes dadaístas (en el caso de Ernst y Höch, por ejemplo), sean menos frecuentes en el surrealismo, o, cuando menos, no sean tan evidentes. Las disyunciones y dislocaciones suceden dentro de la escena “real”, como en la *Ópera* de Magritte, que se alza en medio de un campo de vacas. A diferencia de la fragmentación del *collage* y del fotomontaje dadaístas, en el surrealismo existe una clara continuidad espacial. Cuando, por ejemplo en el tratamiento metafórico del cuerpo/paisaje, se produce una alteración de la escala —como en *Ciel Postiche*—, esta “alteración” no se hace visible de forma inmediata.

Jugar con la escala es uno de los recursos centrales de los fotomontajes recientes de Hans Hollein (que guardan ciertos paralelismos con los de



168 Florence Henri, *Composición abstracta*, 1932

Ernst), en los que se aísla un objeto o parte de un objeto y se lo sitúa en un paisaje que le es ajeno, pero con el que se establecen inesperadas analogías. En uno de ellos, descolla la rejilla del radiador de un Rolls Royce entre los rascacielos de Manhattan, dando lugar a un incongruente paralelismo formal.

La sobreimpresión permite que objetos o partes del cuerpo de distinta escala existan en el mismo plano espacial, como en *Lo abismal*, de Slinger; Tabard, que solía recurrir a la sobreimpresión, consiguió un efecto muy parecido en *Mano y mujer* (1929).

176
172

Herbert Bayer, que fue profesor en la Bauhaus y conocido por sus diseños gráficos e innovaciones tipográficas, manipuló fotografías con tanto ingenio que, aun no siendo surrealista, debió de tener el “sueño surrealista” en mente. En *El lenguaje de las cartas*, el cuerpo de la mujer está construido a base de cielo. La influencia magrittiana es evidente, pero tal vez le falte a esta obra la dimensión ontológica presente en las transformaciones de Magritte, donde quien está hecho de cielo es un pájaro. En la década de 1930, Bayer realizó fотомontajes para las portadas de *Die Neue Linie*.

169
171



169 Herbert Bayer, *El lenguaje de las cartas*, 1931



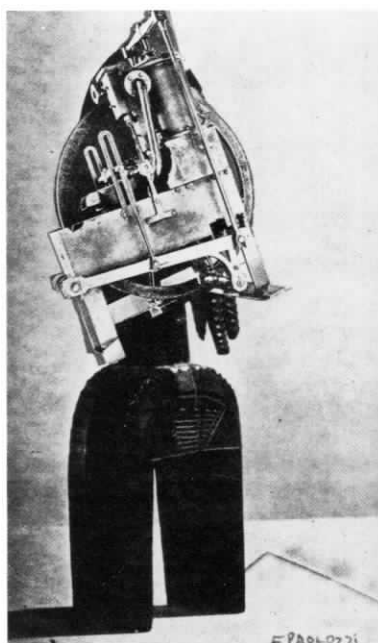
170 Jerry Uelsmann, *Sin título*, 1984



171 Herbert Bayer, *Metropolitano solitario*, 1932



172 Maurice Tabard, *Mano y mujer*, 1929



173 Eduardo Paolozzi, *Collage sobre escultura africana*, 1960

El fotomontaje siguió en activo durante y después de la Guerra gracias a una nueva generación de artistas surrealistas y a otros artistas que no debían ningún tributo especial al movimiento. Entre los más interesantes se cuentan Barbara Morgan, Jerry Uelsmann y el artista catalán Jordi Cerdà, quien sin embargo no mantenía una relación tan directa con el fotomontaje surrealista. Jacques Brunius, escritor y cineasta, se marchó de Francia en 1940 para instalarse en Inglaterra, donde, junto con E. L. T. Mesens, contribuyó a difundir las ideas surrealistas (*Ad nauseum*, 1944). Conroy Maddox se unió al grupo surrealista inglés en 1944 después de haber trabajado en París. Aunque pinta fundamentalmente al óleo y gouache, también ha hecho varios montajes especialmente humorísticos.

El collage y el montaje de fotografías (no siempre en el laboratorio) es uno de los ingredientes básicos de artistas pop de posguerra como Paolozzi y Richard Hamilton. Las obras de Paolozzi acostumbran a ser un comentario sobre la proliferación de material visual al que tiene acceso el artista —científico, tecnológico, históricoartístico y etnográfico—; de ahí que el artista británico sugiera que nuestra cultura es una suerte de collage etnográfico (*Collage sobre escultura africana*, 1960). Richard Hamil-



174 Nigel Henderson, *Cabeza de hombre*, 1956



175 Jacques Brunius, *Ad nauseam*, 1944

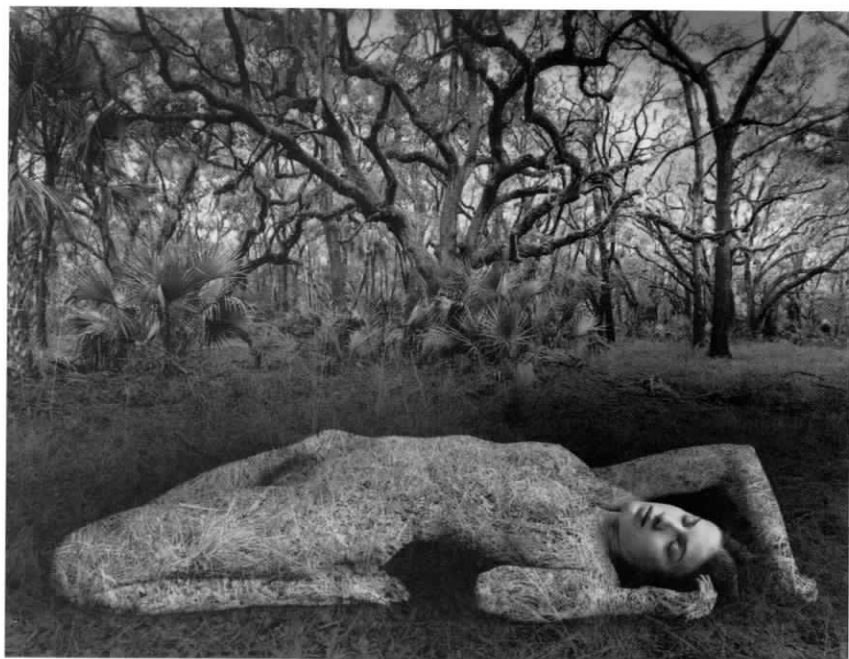
ton tuvo mucho cuidado en garantizar un espacio realista en su inventario de objetos indispensables para el hogar moderno *Sencillamente, ¿qué es lo que hace que las casas de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivas?*, un collage de recortes de revistas hecho para el cartel y el catálogo de la exposición *Esto es mañana*. Transformó algunos de los fragmentos fotográficos, pero de una manera tan inexpressiva como lo demuestra el hecho de que la alfombra estampada sea una escena de una playa masificada y el techo, una de las primeras vistas de la Tierra tomada por un satélite. Éstas eran para Hamilton las categorías indispensables para el mundo de mañana: "Mujer Comida Historia Periódicos Cine Electrodomésticos Coches Espacio Cómicos Televisión Teléfono Información". Todo esto hilvanado sin ironía, como en el aparentemente sencillo *assemblage* de imágenes fotográficas, ninguna de las cuales presenta cambios rotundos de escala.

182

En el terreno de la publicidad es donde quizá el fotomontaje nos resulte más familiar hoy: crea imágenes extrañas y maravillosas, en el sentido de mágicas, y convierte en enigmáticas imágenes cotidianas y aisladas.



176 Penny Slinger, *Lo abismal*, 1975





178 Jordi Cerdà, *Suite Freud-Lacon*, 1983



179 Conroy Maddox, *Incertidumbre del día*, 1940

177 (pág. anterior) Jerry Uelsmann, *Sin título*, 1983



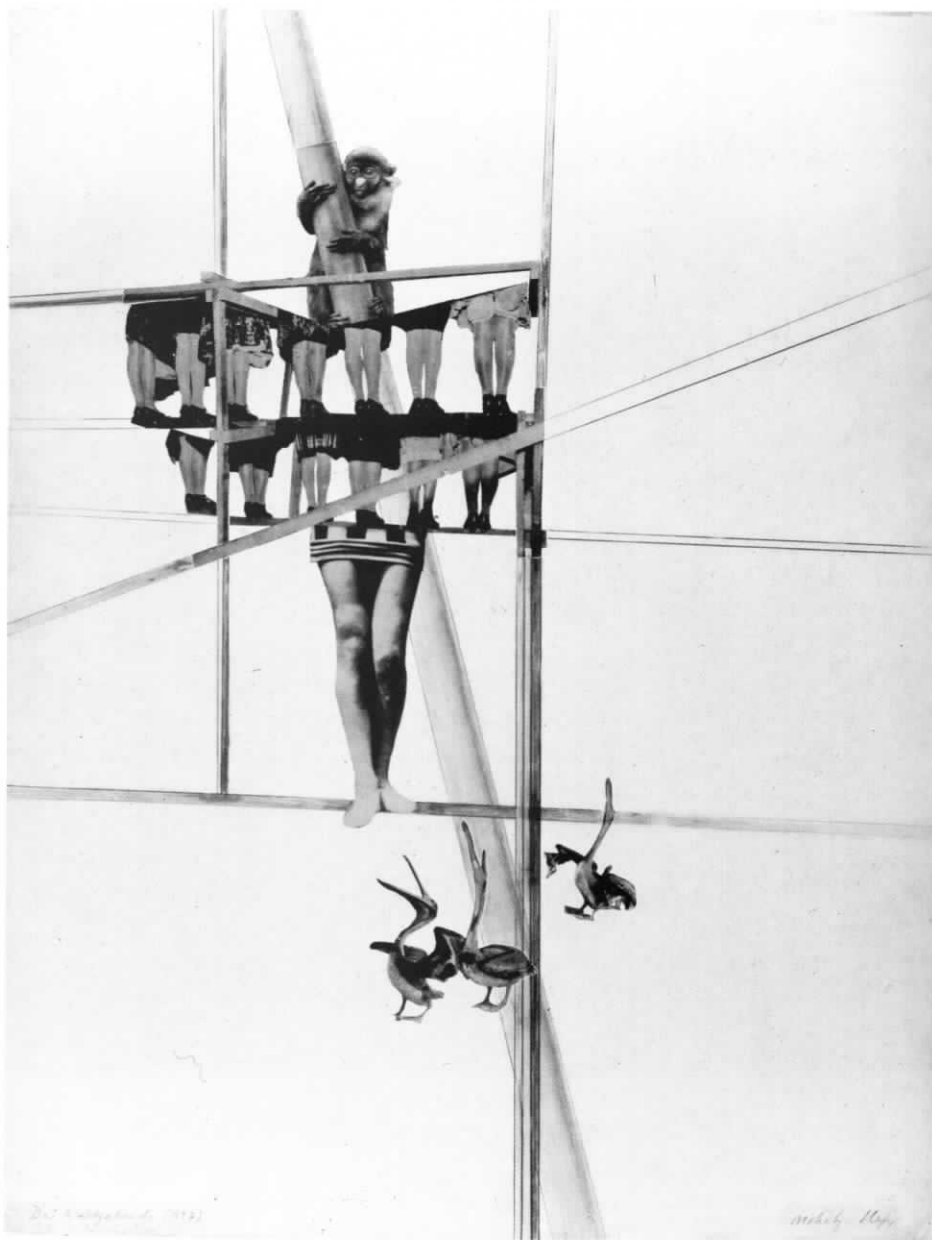
180 Lajos Kassak, *El cuervo*, 1924





182 Richard Hamilton, *Sencilmente*, ¿qué es lo que hace que las casas de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivas?

181 (pág. anterior) Terry Gilliam, montaje para la serie de televisión de la BBC *Monty Python's Flying Circus*, 1971



183 Lázlo Moholy-Nagy, *Estructura del mundo*, 1927

Fotomontaje y arte no-objetivo

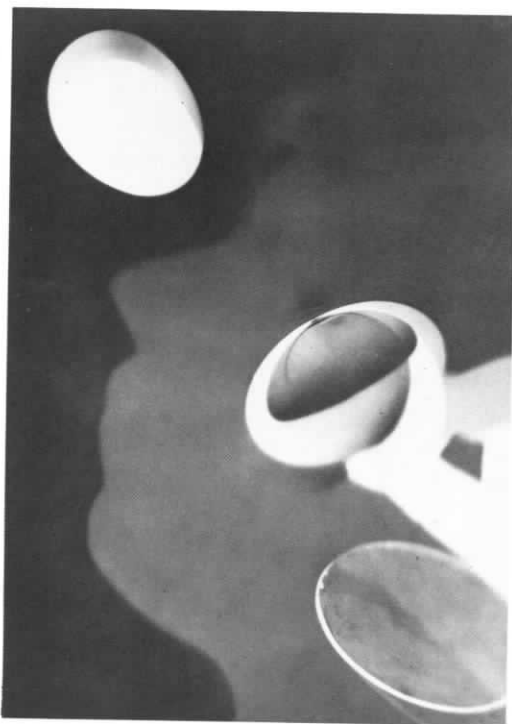
La relación entre fotomontaje y arte no-objetivo tal vez no es muy obvia, pero no por eso es menos recíproca y está menos llena de tensión productiva. La estructura de ciertos fotomontajes, por ejemplo los de los constructivistas rusos y polacos, descansaba en los principios del diseño no-objetivo y constructivo. Por otra parte, se descubrió que la cámara y los procedimientos fotográficos en general podían sugerir formas, diseños y texturas independientes del mundo visible y con infinitas posibilidades.

Los rayogramas de Man Ray (en los que se expone un objeto directamente sobre papel fotosensible) se basan en la descontextualización del objeto; de ahí que lo despojen de su identidad y que se creen formas nuevas e independientes. 184

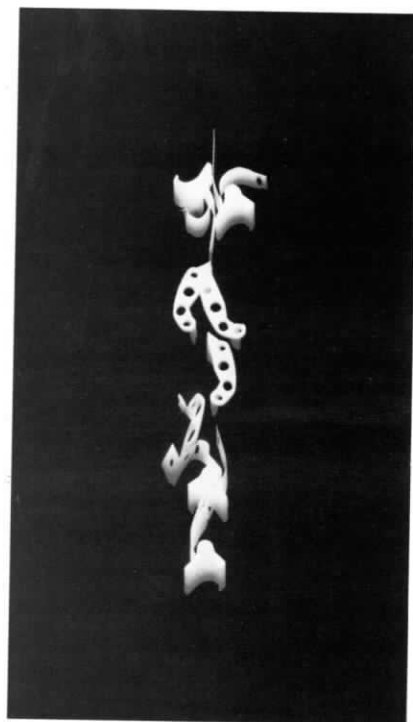
El fotomontaje de Herbert Bayer *Metamorfosis* sugiere ingeniosamente una extraña relación entre las formas no-objetivas y las figurativas. El artista ha tomado las formas geométricas básicas que había utilizado para el diseño de la portada del primer número de la revista *Bauhaus* en 1928 (realizado mientras montaba el taller de diseño gráfico de la Bauhaus de Dessau), y las presenta saliendo de una oscura cueva hacia un paisaje romántico. Tal vez Bayer esté haciendo aquí una discreta sátira de los postulados platónicos del arte no-objetivo al utilizar las formas “ideales” elementales y situarlas a la entrada de una cueva para que se conviertan, por decirlo de algún modo, en los objetos ideales de Platón, de los cuales nosotros, la humanidad, que vivimos en la oscuridad y rehuímos la luz, sólo vemos las sombras en la pared. 187

El magnífico y famoso autorretrato de El Lissitzki *El constructor* fue hecho combinando negativos superpuestos y exposición directa. Integró literalmente el ojo del artista y la mano con la que sostiene un compás con el círculo y los rectángulos del papel milimetrado, que presentan el alfabeto de las formas, el fundamento abstracto del arte constructivista. 188

Klutsis y Kassak, entre otros, basaron sus fotomontajes en un esquema abstracto y dinámico. *Deporte*, de Klutsis, se aproxima a su obra pictórica y dibujística, y está basado en la composición de *Ciudad dinámica*, inspirada en el suprematismo de Malévich y en los *prouns* de El Lissitzki. En sus fotomontajes, las figuras y los edificios se sustituyen por, o se añaden a, los pla- 76



184 Man Ray, *Rayograma: Kiki bebiendo*, 1922



185 Lazlo Moholy-Nagy, *Fotograma: vara brillante*, 1940

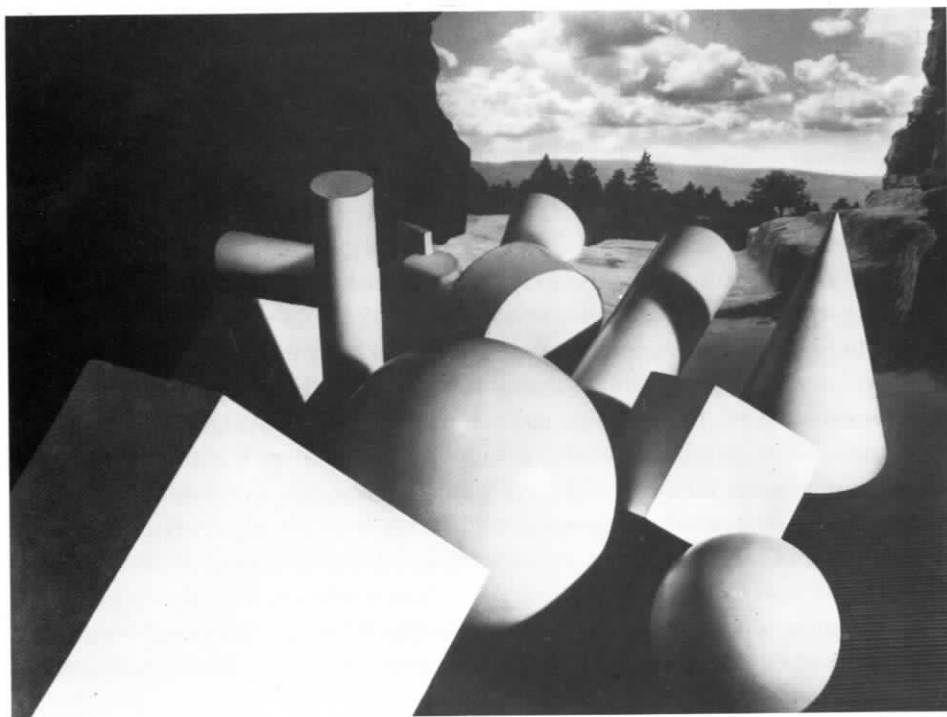
189 nos y volúmenes de las obras abstractas. Resulta llamativo que Malévich ilustrara los orígenes del suprematismo, que expresaba el “nuevo ambiente del artista”, con un montaje de vistas aéreas de ciudades, muelles, carreteras y presas.

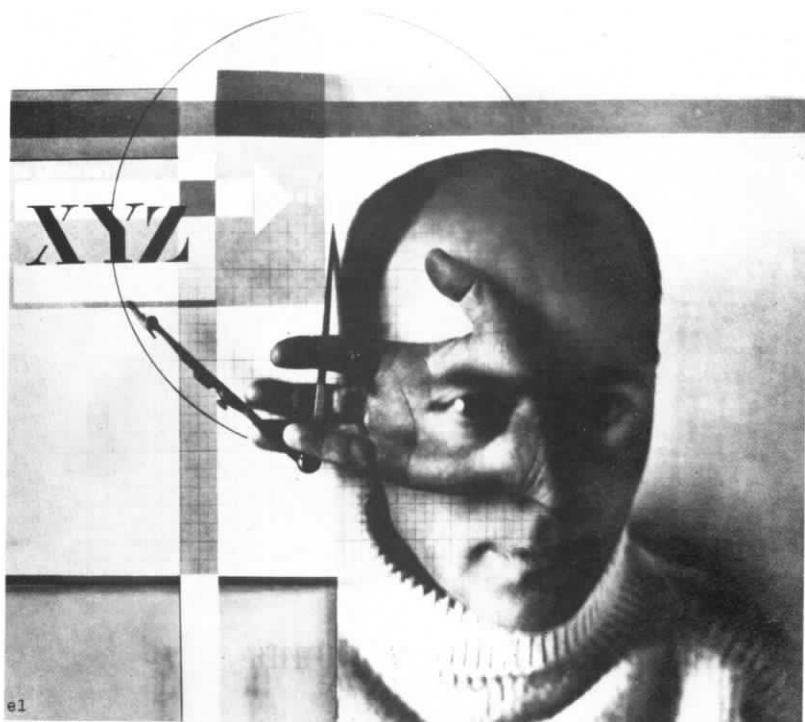
185 Para Moholy-Nagy, la fotografía tenía un valor inestimable como educadora del ojo, en lo que él denominaba la “nueva visión”. Creía que en nuestros esfuerzos para aceptar la era de la tecnología, para formar parte de ella y no hundirnos en un simbolismo o expresionismo retrógados, la cámara, con su capacidad “para completar o complementar nuestro instrumento óptico, el ojo”, nos ayudaría a desprendernos de nuestros hábitos tradicionales de percepción. Tal vez las ideas de Moholy-Nagy hayan ejercido mayor influencia que sus obras (en cualquiera de los medios con los que experimentó), pero probablemente sus composiciones más originales y fascinantes sean aquellas en que interviene la fotografía o los procedimientos fotográficos. Sus “fotogramas”, como él los llamó, están más distanciados del mundo de los objetos, de las creaciones fantásticas, que

186 (derecha) Herbert Bayer, portada de *Bauhaus 1*, 1928



187 Herbert Bayer, *Metamorfosis*, 1936



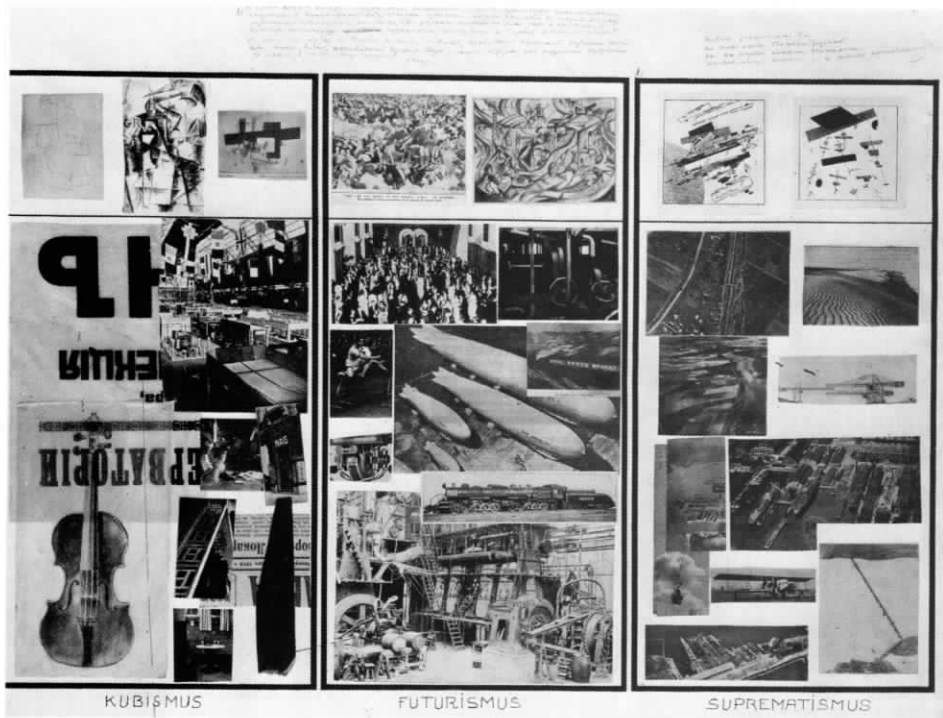


188 El Lissitzki, *El constructor*, autorretrato, 1924

184, 191

los de Man Ray, y quizá estén más próximos a los de Christian Schad. Le fascinaba especialmente obtener formas por impresión directa sobre papel fotosensible, ya que se trataba de experimentos casi puros de luz y sombra realizados con un mínimo de intervención y con un plus de sorpresa añadido en el resultado. En una carta a Beaumont Newhall de 1937 escribió: “creo que fotograma es mejor nombre que ‘sombrografía’ porque —por lo menos en mis experimentos— utilizaba o procuraba utilizar no sólo sombras de objetos sólidos transparentes y traslúcidos, sino también verdaderos efectos lumínicos, esto es, lentes, líquidos, cristales, entre otros”.¹

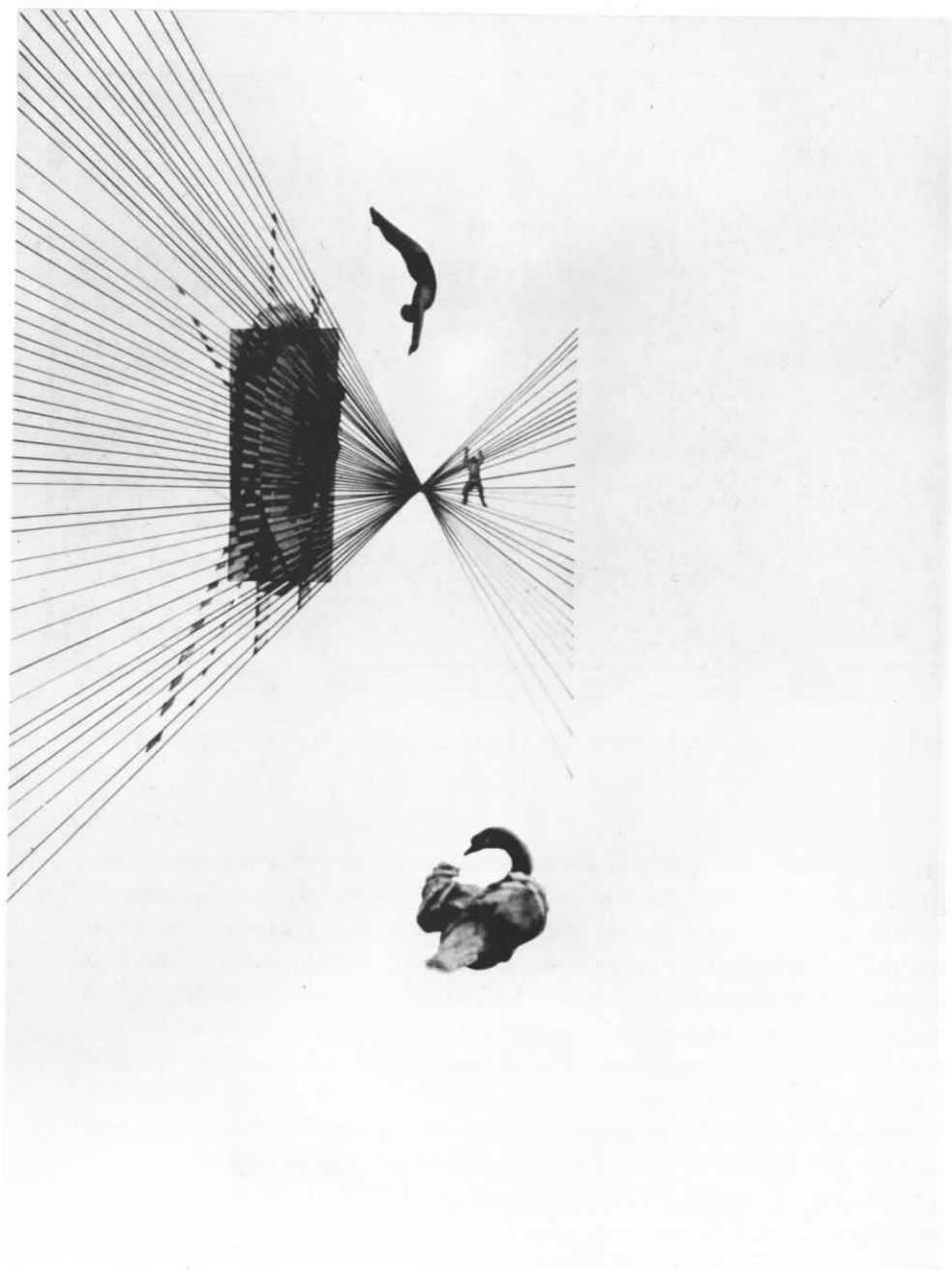
Los fotomontajes de Moholy-Nagy, o “fotoplásticos”, como a veces prefería llamarlos cuando las fotografías iban acompañadas de dibujos, son muy variados: era muy consciente del amplísimo abanico de posibilidades que le ofrecía este campo. Así definió sus fotomontajes en *Pintura fotografía cine*: “son una unión de distintas fotografías y un método experimental de representación simultánea; una interpenetración comprimida de ingenio verbal y visual; combinaciones inverosímiles de los medios más realis-



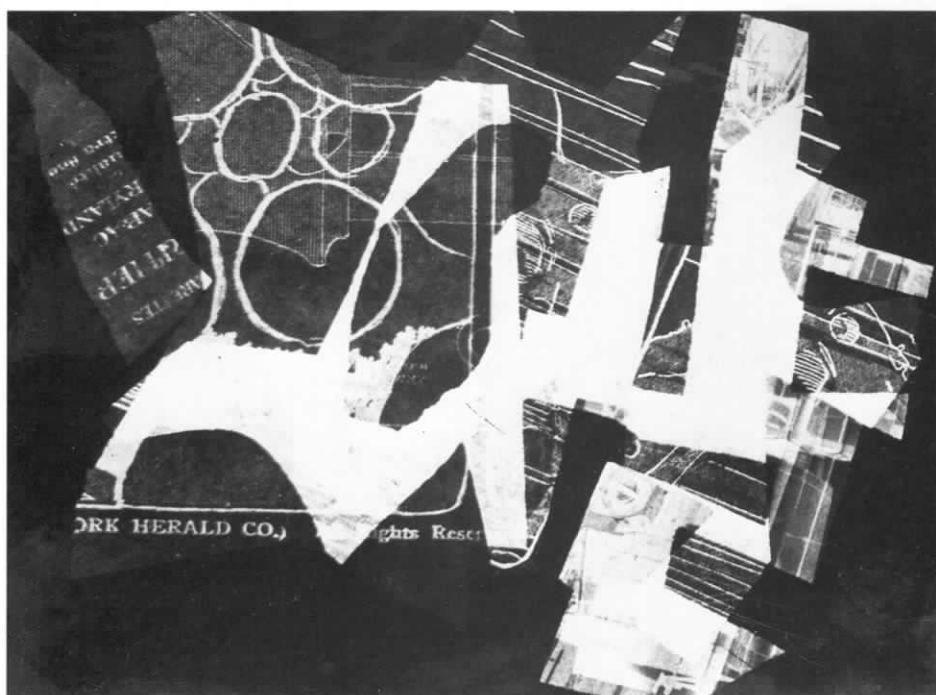
189 Kazimir Malévich, *Gráfica analítica*, c. 1925

tas e imitativos que pasan a esferas imaginarias. Sin embargo, también pueden ser directos, contar una historia; más veristas 'que la vida misma'.² Y añadía: "pronto será posible hacer este trabajo, que hoy por hoy está en mantillas y se hace a mano, por medios mecánicos, con ayuda de proyecciones y nuevos procesos de impresión". Pero vista su entrega incondicional y entusiasta, aunque no dogmática, al arte no-objetivo, no sorprende que revele nuevas relaciones entre el fotomontaje y la construcción no-objetiva. En la extremadamente clara imagen de *Leda y el cisne*, si bien existe un interés por el tema ("el mito invertido", en palabras de Moholy), el principal interés se centra en las posibilidades espaciales del medio. Como escribió en "El espacio, el tiempo y el fotógrafo": "los elementos lineales, el diseño estructural, el primer plano y las figuras aisladas son aquí elementos para una articulación del espacio. Pegados en una superficie blanca, estos elementos parecen estar incrustados en un espacio infinito, con una clara articulación de la proximidad y la distancia. La mejor descripción del efecto que producen sería decir que cada elemento está

190



190 László Moholy-Nagy, *Leda y el cisne*, 1925



191 Cristian Schad, *Schadografía*, 1918

pegado en planos verticales de cristal, los cuales se erigen, uno detrás de otro, en una serie infinita”.³

La idea de secuencia o serie fotográfica, que era el fundamento de algunos de los fотомontajes más sorprendentes de Moholy, mantenía una relación especial con las características de reproducción mecánica de la fotografía: “la repetición como motivo organizativo espaciotemporal sólo podía alcanzarse, con semejante riqueza y exactitud, mediante el sistema de reproducción técnico e industrial característico de nuestra época”. Moholy creía que la repetición de una imagen minimizaba su singularidad como representación y le permitía convertirse en una unidad, en una parte de un diseño global: “la serie ya no es un ‘cuadro’ y no puede aplicársele ninguno de los cánones de la estética pictórica. En este caso, cada foto pierde su identidad como tal y pasa a ser un detalle del conjunto, un elemento estructural esencial de un todo que es la cosa misma. En esta concatenación de sus partes distintas pero inseparables, una serie fotográfica inspirada en un objetivo definido puede convertirse al instante en el arma más potente y en el poema lírico más delicado”.⁴ Con delicadeza en *La ley de la serie* y con una fantasía más vívida



193 Jan Tschichold, cartel anunciador de un filme, 192



192 Lazlo Moholy-Nagy,
La ley de la serie, 1925

195 en *La galería de tiro*, Moholy repite una imagen, pero con tales variaciones que se crea un contrapunto entre su identidad como elemento estructural y su identidad como cuadro. Andy Warhol, en sus cuadros y serigrafías sobre tela de botellas de Coca-Cola y latas de sopa, repite la misma imagen hasta que se transforma en un diseño global decorativo.

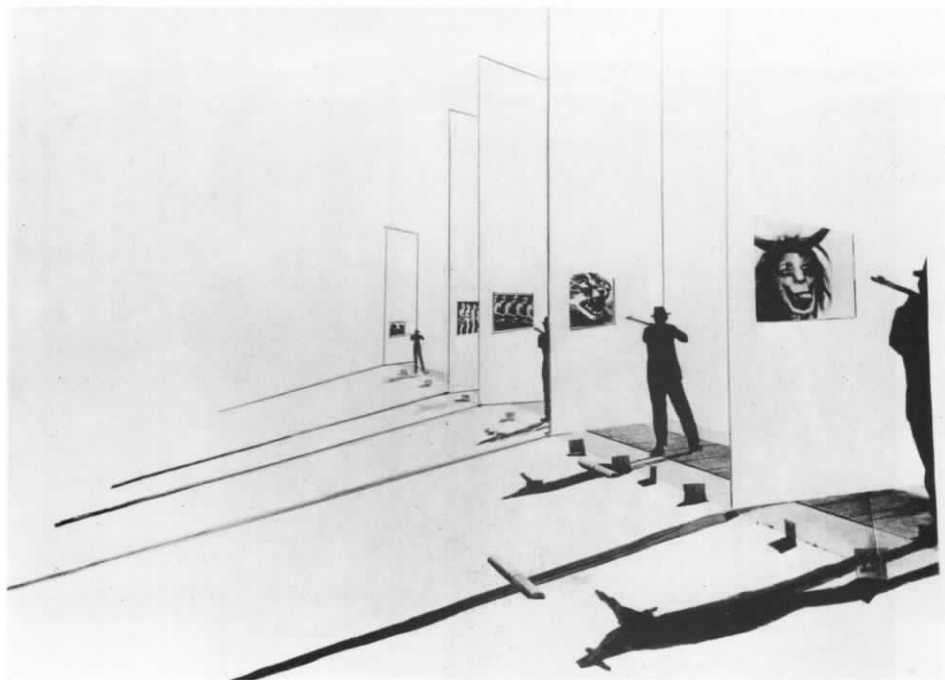
107 Las sutiles diferencias de exposición de cada imagen repetida en *La ley de la serie* son fundamentales para la construcción de un diseño abstracto de luz, sombra y textura, no tan distinto del diseño establecido por la repetición de tractores en *Hacia el barbecho*, de Stenberg. El énfasis puesto por Moholy-Nagy en la repetición como recurso formal únicamente al alcance del fotomontaje es justo la cara opuesta de la capacidad del fotomontaje explorada por los dadaístas y Heartfield: la capacidad para expresar oposiciones, para la dialéctica. Aunque no está totalmente despojada de sus cualidades representativas (la fotografía es menos secundaria para Moholy que para el trabajo de diseñadores gráficos como Tschichold), la imagen fotográfica se ha convertido en una parte esencial, y no en un simple añadido, de la claridad no-objetiva de la composición.

192, 1944

194 Lazlo Moholy-Nagy, *Celos*,
1930



195 Lazlo Moholy-Nagy, *La galería de tiro*, 1925



198-9 Varios artistas de *De Stijl* y del grupo constructivista internacional recurrieron a veces, por distintas razones, al fotomontaje. Vordemberge-Gildewart se cuenta entre aquellos artistas cuyo empleo de materiales fotográficos está estrechamente vinculado visualmente con su obra en otros medios (pinturas neoplasticistas, relieves y *collages*, así como fotomontajes). En *Sin título* (1928), combina elementos pictóricos abstractos con otros inicialmente figurativos; la cabeza del chimpancé procede de un libro de fotografías de animales de Paul Eipper, pero ha sido puesta al revés y modificada envolviéndola en papel negro brillante.

196

200

197

César Domela-Nieuwenhuis, que también fue miembro del grupo *De Stijl* y ha continuado pintando y haciendo relieves y construcciones, obras de una abstracción geométrica y ordenada, utilizaba en sus fotomontajes fotografías de zonas industriales y de detalles de máquinas, y, en lugar de transformarlos o subvertirlos, acentuaba su impacto y su fuerza con marcadas diagonales, contrastes de escala y perspectivas acusadas. En *Energía* combinó un primer plano de generadores eléctricos estáticos con una perspectiva muy acusada de maquinaria industrial. Domela colaboró con otros colegas para vender sus obras como material publicitario a empresas y corporaciones. Concretamente en la década de 1920 y comienzos de la de 1930, numerosas empresas aventureras utilizaron obras de jóvenes artistas y diseñadores radicales (muchas de las cuales incorporaban el fotomontaje), como Piet Zwart, Schuitema, Burchartz o Jan Tschichold.

* * *



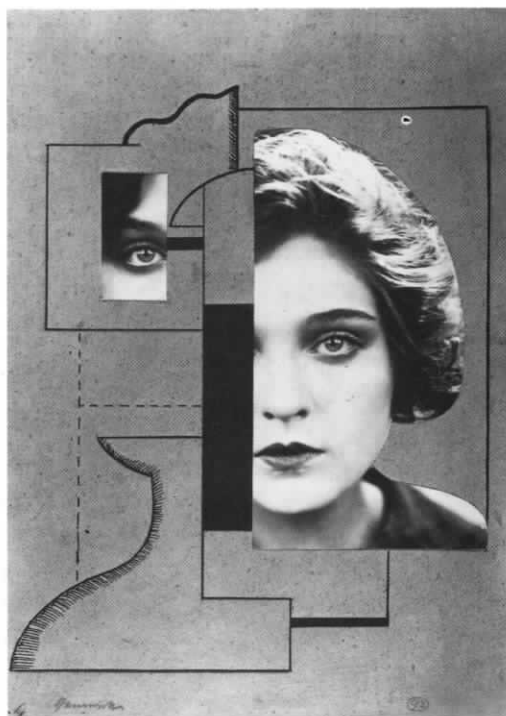
196 Friedrich Vordemberge-Gildewart,
Sin título, 1928



197 Piet Zwart, fotomontaje publicitario, 1931. A finales de la década de 1920 y en la de 1930, cada vez fue más habitual el uso del fotomontaje en publicidad, a menudo obras hechas por artistas cuya "obra de estudio" era abstracta

198 (derecha) Willi Baumeister, Cabeza, 1923

199 (abajo) Hans Leistikov, fotomontaje reproducido en *Photo-Eye*, 1929

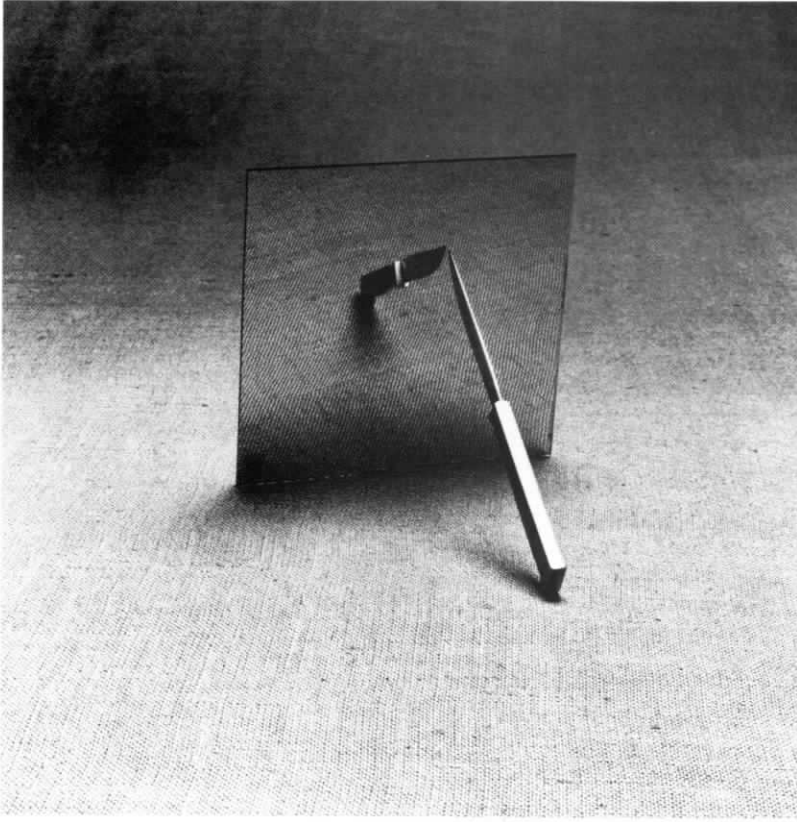




200 César Domela-Nieuwenhuis, *Energía*, 1931

201 (pág. siguiente) Tim Head, *Equilibrio (el filo del cuchillo)*, 1976

Ha quedado ampliamente demostrado que Hausmann tenía razón cuando escribió: “el campo del fotomontaje es tan vasto que tiene tantas posibilidades como medios distintos haya, y estos medios cambian cada día en su estructura social y en la superestructura psicológica resultante. Las posibilidades del fotomontaje sólo están limitadas por la disciplina de sus medios formales”.⁵ Desde que Hausmann hiciera esta afirmación en 1931 han evolucionado los procedimientos fotográficos, desde la simple fotocopiadora hasta las sofisticadas y caras técnicas publicitarias, que son extensiones y refinamientos potenciales del género. Muchos artistas han aprovechado las nuevas técnicas de reproducción para incorporar material fotográfico; entre ellos figuran Andy Warhol y Robert Rauschenberg. La serigrafía, que hoy suele hacerse fotográficamente, puede combinar, como en *Arte vacío*, de Kitaj, distintas fotografías (y, en este caso, un fotograma de *L'âge d'or*, de Buñuel y Dalí).



Este libro ha examinado los orígenes históricos del fotomontaje y sugerido algunos temas predominantes, sus intersecciones y evoluciones paralelas. El tipo de fotomontaje más conocido hoy probablemente sea el publicitario. Sin embargo, la verdadera naturaleza de las construcciones sociales y sexuales de la publicidad (utilice o no ésta el fotomontaje) puede ser revelada por el fotomontaje que usa la publicidad para sacar a la luz prejuicios ocultos. Pero esto no es nuevo: se remonta a Heartfield, a dadá y concretamente a Hannah Höch. En su *Da-Dandy*, por ejemplo, reproducido en la portada de este libro, se combinan fragmentos fotográficos de la pose, mirada, traje y adorno de una mujer para dibujar el perfil de un hombre —de su cabeza definida por una delgada línea roja—, creando así la clase de ambigüedad subversiva que constituye la estrategia principal de esta forma artística.



202 David Hockney, *George, Blanche Celia Albert y Percy*. Londres Enero 1983

203 R. B. Kitaj, *Arte vacío*, 1975



VOLUME VI
Minor
Works
EDITED

EDIT

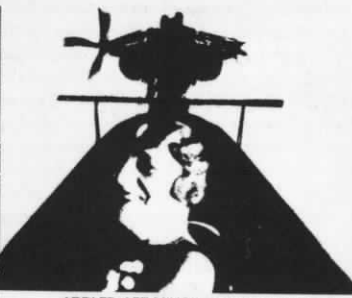
*Let the world
know that I am here*

George
BERNANOS



ADDLED
ART

MINOR
WORKS



ADDLED ART MINOR WORKS VOLUME VI

Notas

1 Introducción

1 Para más ejemplos, véase A. Jakovski, *A Picture Postcard Album*, Londres, 1961, y la maravillosa colección de Paul Éluard "Les plus belles cartes postales" en la revista surrealista *Minotaure*, núm. 3-4, diciembre de 1933.

2 Véase Aaron Scharf, *Art and Photography*, Londres, 1974, pág. 109.

3 Paul Hammond habla, en *Marvellous Méliès*, Londres, 1974, de la influencia que pudo haber ejercido en Méliès la obra de Albert Allis Hopkins *Magic, Stage Illusions and Scientific Diversions, Including Trick Photography*, 1897, la cual "ofrecía un práctico resumen de los trucajes fotográficos de la época".

4 Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, París, 1958, pág. 42. En el próximo capítulo se analiza con mayor detalle la polémica sobre el "descubrimiento" del fotomontaje.

5 Resulta curioso que Walter Benjamin no hubiese reparado en el efecto especial del fotomontaje. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) atribuía a dadá la "destrucción del aura de sus creaciones" debido a los materiales de desecho que empleaban en los *collages* y al impulso para lograr efectos inalcanzables "sólo con un paradigma técnico cambiado" —esto es, el cine—.

6 Citado en Van Deren Coke, *The Painter and the Photograph*, Albuquerque, Nuevo México, 1972, pág. 259. Hannah Höch habló en términos parecidos en el transcurso de una conversación con la autora en 1977.

7 Louis Aragon, "Max Ernst, peintre des illusions" en *Les Co-*

llages, París, 1965, pág. 29.

8 Louis Aragon, "La peinture au défi", *op. cit.*, pág. 44.

9 William Rubin, *Dada, Surrealism and their Heritage*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1968, pág. 42.

10 Serguéi Tretiakov, *John Heartfield*, OGIS editora nacional, Moscú, 1936; citado en *John Heartfield*, catálogo del Arts Council, 1969.

11 Aaron Scharf, en carta a la autora.

2 La supremacía del mensaje

Dadá en Berlín

1 Franz Roh, *Foto-Auge/Oeil et Photo/Photo-Eye*, Stuttgart, 1929, pág. 18. Este libro fue publicado para que coincidiera con la exposición de la Film und Foto Werkbund de Stuttgart, en la que se incluían algunos de los fotomontajes más recientes de Heartfield, así como ejemplos de fotomontajes publicitarios. El libro contenía 76 "fotos de la época", entre las cuales figuraban fotomontajes de los dadaístas de Berlín y de Colonia, así como fotografía de la Bauhaus.

2 Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, Londres, 1965, pág. 117; publicado inicialmente en *Blätter des Piscatorbühne*, 1928.

3 Hausmann, *op. cit.*, pág. 42.

4 Richter, *op. cit.*, pág. 117.

5 *Hannah Höch*, catálogo de exposición, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1976, pág. 31.

6 Este periódico satírico-político, publicado por la editorial de Wieland Herzfelde Malik-Verlag en la época en que el gobierno de la nueva República alemana se instaló en Weimar, y prohibido nada más salir a la calle, no se pu-

blicaba, en rigor, bajo la bandera dadaísta. La Malik-Verlag, fundada durante la Primera Guerra Mundial, publicó tanto obras dadaístas como revistas satírico-políticas como *Jedermann ...*, *Der Gegner* o *Die Pleite*. Los dibujos de Grosz y los montajes de Grosz-Heartfield aparecieron en la mayoría de estas publicaciones.

7 Véase Herta Wescher, *Collage*, Nueva York, 1968, pág. 146.

8 Wescher (pág. 145) comenta que una de las páginas de *Der Dada 3* con retratos hechos con fotomontaje contenía una dedicatoria de Grosz para "El Photomonteur R. Hausmann", y "ello confirma que Grosz lo reconocía como padre del fotomontaje".

9 Véase Hanne Bergius, "Zu Wahrnehmung und Wahrnehmungskritik in Der Dadaistischen Phase von Grosz und Heartfield" en E. Siepmann, *Montage: John Heartfield*, Berlín, 1977.

10 Hausmann, *op. cit.*, pág. 46.

11 Richard Huelsenbeck, "En avant Dada" en Robert Motherwell (ed.), *Dada Painters and Poets*, Nueva York, 1951, pág. 40.

12 El *Daily Express* del 21 de abril de 1921 informaba del juicio del modo siguiente: "La falta de sentido del humor de la Alemania oficial quedó bien ilustrada hoy en un juicio en que 'Jefe Dadá' y 'Mundo Dadá', dos de los líderes del movimiento dadaísta en Alemania, fueron acusados de mofarse del militarismo prusiano.

"La secta 'dadá', cuyo nombre procede de la primera palabra que pronuncian los bebés, ha hecho grandes progresos en Alemania últimamente. Una exposición celebrada en Ber-

lín despertó gran interés a causa de las caricaturas de soldados prusianos que en ella se exhibían".

13 Huelsenbeck, *op. cit.*, pág. 37.

14 Véase John Elderfield, *Kurt Schwitters*, Londres, 1985, págs. 77-79.

15 George Grosz y Wieland Herzfelde, *Die Kunst ist in Gefahr*, Berlín, 1925.

Heartfield

16 Louis Aragon, "John Heartfield et la beauté révolutionnaire", *op. cit.*, pág. 78.

17 John Berger, *Selected Essays and Articles: The Look of Things*, Londres, 1972, pág. 185.

18 Citado en John Heartfield, catálogo del Arts Council, 1969.

Propaganda, publicidad y constructivismo

19 Citado en Szymon Bojko, *New Graphic Design in Revolutionary Russia*, Londres, 1972, pág. 21.

20 Citado en Hausmann, *op. cit.*, pág. 49.

21 Vasilii i Rakitin, "Gustav Klucis: Between the Non-Objective World and World Revolution", en *The Avant-Garde in Russia 1910-30: New Perspectives*, Los Ángeles, 1980, pág. 62. Véase también Christina Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven, 1983, pág. 296, nota 42.

22 Véase Ades, "Dada-Constructivism" en *Dada-Constructivism*, Londres, 1984, pág. 43.

23 Véase Hubertus Gassner, "La construcción de l'Utopie: photomontages en URSS 1919-42" en *Utopies et Réalités en URSS 1917-34*, pág. 51, para una comparación entre Klucis y Rodchenko.

24 Véase Rowell y Rudenstine, *Art of the Avant-Garde in Russia; Selections from the George Costakis Collection*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1981, págs. 188-189; Lodder, *op. cit.*, págs. 186-191 y 296. Lodder malinterpreta mi argumento cuando señala que

yo doy a entender que el fotomontaje apareció bajo los auspicios de *Lef*. Lo que argumentaba en la primera edición, lo mismo que en ésta, es que la temprana fecha con que Klucis databa sus primeros fotomontajes era, con toda probabilidad, correcta, pero que el fotomontaje cobró impulso en 1923.

25 "Unovis": "Affirmers of the New Art".

26 Citado por Bojko, *op. cit.*, pág. 30. En el dorso de una fotografía de *Ciudad dinámica*, que Klucis tiene en la mano, está escrito lo siguiente: "núm. 5, 1919. El último estadio del arte abstracto y la emergencia de un nuevo tipo de representación. Se usa aquí una fotografía como material objetivo. Esto acabó con el arte abstracto. A partir de aquí podemos identificar el comienzo del fotomontaje en la URSS. Era una suerte de arte gráfico para la propaganda de *agit-prop*. Se utiliza mucho en la literatura para las masas y en los carteles políticos". Agradezco a Kenneth Archer que me facilitara la traducción al inglés.

27 Kazimir Malévich, "Aux Novateurs de l'univers tout entier" (1919) en *Arts et Poésies Russes 1910-30*, París, 1979.

28 El tema del deporte fue proseguido en una serie de postales de 1928 hechas con fotomontaje.

29 Véase Bojko, *op. cit.*, pág. 30.

30 El Lissitzki, "Ideological Superstructures" en *Neues Bauen in der Welt: Russland, 1930*; reimpreso en Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, Londres, 1968, pág. 371.

31 *Lef*, núm. 4, 1924, pág. 41.

32 Osip Brik, "From Pictures to Textile Prints", 1924, en J. E. Bowlt (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, Nueva York, 1976.

33 Todas las citas proceden de *Mayakovsky*, traducido al inglés y editado por Herbert Marshall, Londres, 1965.

34 El Lissitzki, "Our Book",

1926, en Lissitzky-Küppers, *op. cit.*, pág. 359.

35 *Lef*, núm. 1, marzo de 1923.

36 Kulechov, "The principles of montage", 1935, en Levaco (ed.), *Kuleshov on Film*, Berkeley, 1974, pág. 194.

37 Citado por Alma Law, "The Russian Film Poster 1920-30" en Ades, *The 20th Century Poster: Design of the Avant-Garde*, Minneapolis y Nueva York, 1984, pág. 80.

38 Véase *Women Artists of the Russian Avant-Garde 1910-30*, Colonia, 1980 y *Kunst in die Produktion*, Berlín, 1977.

39 S. Kirsanov, citado en Bojko, *op. cit.*, pág. 37.

3 Metrópolis: la visión del futuro

1 F. T. Marinetti, *The Founding and Manifesto of Futurism*, 1909, en Apollonio, *Futurist Manifestos*, Londres, 1973, pág. 22.

2 El Lissitzki, "A. and Pangeometry" en *Europa-Almanach*, 1925; reimpreso en Lissitzky-Küppers, *op. cit.*, pág. 348.

3 Jacques Ohayon, "Malevich. Le degré zéro de l'architecture" en *Malevich: Architectures Peintures Dessins*, Centre Georges Pompidou, París, 1980, pág. 24.

4 Estoy en deuda con Nicholas Boiarski por haberme hecho esta observación.

4 Lo maravilloso y lo cotidiano

1 Elderfield, *op. cit.*, págs. 79-80.

2 Max Ernst, *Beyond Painting*, Nueva York, 1948, pág. 14.

3 André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, París, 1928; traducido al inglés por Simon Watson-Taylor, *Surrealism and Painting*, Nueva York y Londres, 1972, pág. 26.

4 Carta de Max Ernst a Tris-

tan Tzara del 17 de febrero de 1920, en *Max Ernst*, catálogo de la exposición en el Grand Palais, París, 1975.

5 Breton, prefacio a la exposición de Max Ernst, París, mayo de 1921, en Ernst, *op. cit.*, pág. 177.

6 Breton, *Surrealism and Painting*, pág. 27.

7 *Ibidem*, pág. 32.

8 Paul Nash, "The Life of the inanimate object" en *Country Life*, mayo de 1937, pág. 57.

9 En *Architectural Review*, abril de 1936, págs. 151-154.

10 De un comentario en *View*, marzo de 1945, de "Cpl Peter Lindamood".

11 Susan Sontag, "Melancholy Objects" en *On Photography*, Londres, 1979, pág. 52.

12 Véase Breton, "Introduction to the Discourse on the Paucity of Reality", en Rosemont (ed.), *What is Surrealism?*, Londres, 1978, págs. 22-23.

5 Fotomontaje y arte no-objetivo

1 Citado en Richard Kostalanetz (ed.), *Moholy-Nagy*, Nueva York, 1970, pág. 57.

2 Moholy-Nagy, *Painting Photography Film*, libro de la Bauhaus núm. 8, reimpresso en Londres, 1969.

3 Moholy-Nagy, "Space, time and the photographer" en Kostalanetz, *op. cit.*, pág. 65.

4 Moholy-Nagy, "A new instrument of vision" en Kostalanetz, *op. cit.*, pág. 50.

5 Hausmann, *op. cit.*, pág. 48.

Lista de ilustraciones

Las medidas se dan en centímetros, primero la altura

1 George Grosz (1893-1959), *Heartfield el mecánico*, 1920. Acuarela y collage con postal y fotograbado a media tinta 41,9 × 30,5. Colección del Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de A. Conger Goodyear.

Heartfield se cambió el apellido Herzfelde durante la Primera Guerra Mundial como gesto antinacionalista y como testimonio de la admiración que en aquellas fechas sentía —y compartía con Grosz— por todo lo norteamericano. Grosz ha comentado que en la época en que él y Heartfield inventaron el fotomontaje, recibían revistas ilustradas norteamericanas que contenían mucho material fotográfico.

2 W. Fox Talbot (1800-1877), dibujo fotográfico, c. 1835. Colección Lacock Abbey.

3 Postal alemana, c. 1902. Fotomontaje 13,6 × 8,8. Altonaer Museum, Hamburgo.

4 *Menudo trío*, 1914. Postal con fotomontaje 13,7 × 9,2. Altonaer Museum, Hamburgo.

5 John P. Morrissey, fotografía compuesta, 1896. Procedente de Fraprie y Woodbury, *Photographic Amusements*, Boston, 1931.

6 Oscar G. Rejlander (1813-1875), *Los dos caminos de la vida*, 1857. Fotomontaje 40,6 × 78,7. Royal Photographic Society, Londres. Esta alegórica impresión combinada fue adquirida por la reina Victoria.

7, 8a, 8b Henry Peach Robinson (1830-1901), *Pascua en el norte*. Impresión combinada. Procedente de Robinson, *Art Photography*, Londres, 1890.

9 Georges Méliès (1861-1938), fotograma del filme *El hombre de la cabeza de goma*, 1902. Foto cortesía del National Film Archive, Londres.

10 Raoul Hausmann (1886-1971), *Retrato doble: Hausmann-Baader*, 1920. Fotomontaje 25,4 × 15,8. Foto cortesía de Galleria Schwarz, Milán.

11 Página de *Novy Lef*, Moscú, 1927.

12 René Magritte (1898-1967), *No veo a la [mujer] escondida en el bosque*, procedente de *La Révolution Surréaliste*, núm. 12, París, 1929.

13 Pierre Boucher, fotomontaje. Procedente de Marcel Natkin, *Fascinating Fakes in Photography*, Londres, 1939.

14 Hannah Höch (1889-1978), *Corte con el cuchillo del pastel*, c. 1919. Collage 114 × 89,8. Nationalgalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlín.

La cita de la parte inferior del cuadro dice lo siguiente: "Corte con el cuchillo del pastel de dadá a través de la última época cultural bebedora de cerveza de la República de Weimar".

El título de esta obra es ambiguo puesto que es imposible deducir del original si figura la palabra 'küche' o 'kuchen' ['cocina' o 'pastel']. Gertrude Julia Dech, en *Schnitt mit dem Küchenmesser DADA*, Berlín, 1981, analiza con detalle esta obra y las variantes del título.

15 *La salvaguarda de Alemania*, 1913. Fotomontaje. Altonaer Museum, Hamburgo.

16 Hannah Höch (1889-1978), *Dadá-Ernst*, 1920-1921. *Collage* 18,6 × 16,6. Foto cortesía de Galleria Schwarz, Milán.

17 Hannah Höch (1889-1978), *Collage*, 1920. Colección de la familia de Morton G. Neumann.

18 John Heartfield (1891-1968), *Neue Jungend*, núm. 2, junio de 1917.

19 John Heartfield (1891-1968), portada de *Jedermann sein eigener Fussball*, núm. 1, 15 de febrero de 1919. Fotomontaje.

La primera revista satírica de posguerra editada por Malik-Verlag, *Jedermann*, fue prohibida nada más salir el primer número.

20 George Grosz (1893-1959) y John Heartfield (1891-1968), *Dadá-merika*, 1919. Fotomontaje 29 × 19. Colección de Paul Citroën. Foto Prentenkabinet, Rijksuniversiteit te Leiden.

21 John Heartfield (1891-1968), portada de *Der Dada* 3, Berlín, abril de 1920.

22 Johannes Baader (1876-1955), *Dada Milchstrasse*, 1918-1920. 50 × 32,5. Foto cortesía de Galleria Schwarz, Milán. Esta obra incluye el fotomontaje, reproducido en *Der Dada* 2, Berlín, diciembre de 1919, de un retrato conjunto de Baader y Hausmann en el que la pipa del primero está "fumando" una rosa.

23 Prueba de imprenta de la antología inédita *Dadaco*, 1920 (edición facsimil, Milán, 1970).

24 George Grosz (1893-1968), *Mi Alemania*, 1919. Prueba de imprenta de la antología inédita *Dadaco*, 1920.

25 Hausmann y Höch en la *Feria Internacional Dadá*, Berlín, 1920. Fotografía.

26 Raoul Hausmann (1886-1971), *Dadá vence (Dada siegt)*, 1920. *Collage*. Foto cortesía de Verlag M. Dumont Schauberg, Colonia.

27 Raoul Hausmann (1886-1971), *Tatlin en su casa*, 1920. *Collage* de papeles encolados y guache 40,9 × 27,9. Foto Moderna Museet, Estocolmo.

28 Raoul Hausmann (1886-1971), *El espíritu de nuestra época. Cabeza mecánica*, 1919. Madera,

metal, piel y cartón, altura 32,5. Musée National d'Art Moderne, París. Foto Musées Nationaux.

Esta obra fue reproducida por primera vez en *Mecano* (Número azul), Leiden, 1922.

29 Portada del *Almanaque Dadá*, Berlín, 1920. Fotomontaje. Foto Eric Pollitzer.

30 George Grosz (1893-1959) y John Heartfield (1891-1968), *Vida y actividad en la Ciudad Universal a las 12.05 del mediodía*, 1919. Fotomontaje. Foto Akademie der Künste der DDR, Berlín.

31 Hannah Höch (1889-1978), *Baile dadá*, 1922. *Collage* 32 × 23. Foto cortesía de Galleria Schwarz, Milán.

32 Erwin Blumenfeld (Bloomfield) [1897-1969], *Bloomfield presidente Dadá-chaplinista*, 1921. *Collage* 13,3 × 8,8. Foto cortesía de Galleria Schwarz, Milán.

33 Kurt Schwitters (1887-1948), *Filme*, 1926. Fotomontaje-collage 19 × 15. Foto cortesía de Galleria Schwarz, Milán.

34 George Grosz (1893-1959) y John Heartfield (1891-1968), *Autoretrato corregido de Rousseau*, 1920. Fotomontaje. Foto Eric Pollitzer. La cabeza de Henri Rousseau ha sido reemplazada por una foto de Hausmann.

35 Johannes Baader (1874-1955), *El autor en su casa*, 1920. *Collage* con fotografías encoladas en una página de libro 21,4 × 14,5. Colección del Museum of Modern Art, Nueva York.

36 Raoul Hausmann (1886-1971), *El crítico de arte*, 1919. Técnica mixta 31,4 × 25,1. Tate Gallery, Londres.

37 George Grosz (1893-1959), portada de *Ma*, Viena, junio de 1921.

38 Heinz Hajek-Halke (n. 1898), *El intérprete de banjo*, c. 1930. Colección particular. Hajek-Halke estudió fotografía en Berlín durante la década de 1920 y sus primeros montajes datan de 1925.

39 Raoul Hausmann (1886-1971), *ABCD*, 1923-1924. *Collage* con papeles encolados 40,7 × 28,5. Sidney Janis Gallery, Nueva York.

40 John Heartfield (1891-1968), *El espíritu de Ginebra*, 27 de noviembre de 1932. Fotomontaje.

41 Cartel editado por el Ministerio de Propaganda republicano durante la Guerra Civil española para protestar contra las tropas moras. Fotomontaje. Kunstgewerbemuseum, Zúrich.

- Maiakovski *Sobre esto*, 1923. Con permiso de la Junta de la British Library.
- 96 El Lissitzki (1890-1941), fotomontaje, 1931. Foto Novosti Press Agency.
- 97, 98 Alexander Rodchenko (1891-1956), dos diseños de cubierta estándar para una colección de novela policíaca, 1924. Fotomontaje. Procedente de Bojko, *op. cit.*
- 99 El Lissitzki (1890-1941), portada para *Amerika*, de Richard Neutra, Anton Schroll, Viena, 1929. Fotomontaje. Foto cortesía de VEB Verlag der Kunst, Dresde.
- 100 Solomon Telingater (1903-1969), fotomontaje para *El año 1914*, de Feinberg, 1934. Procedente de Bojko, *op. cit.*
- 101 El Lissitzki (1890-1941), portada del catálogo de la *Exposición de Cine Japonés*, Moscú, 1929 (detalle). Fotomontaje. Foto Novosti Press Agency.
- 102 Serguéi Eisenstein (1898-1948), fotograma de la película *La huelga*, 1924. Foto cortesía del National Film Archive, Londres.
- 103 Dziga Vertov (1896-1954), fotograma de la película *El hombre de la cámara*, 1928. Foto cortesía del National Film Archive, Londres.
- 104 Boris Prusakov, *Corro a ver el golpe de Khaz*, 1927. Litografía offset 71,1 × 105,4. Colección del Museum of Modern Art, Nueva York.
- 105 Alexander Rodchenko (1891-1956), cartel para *Cine-ojo*, dirigida por Dziga Vertov, 1924. Foto cortesía del National Film Archive, Londres.
- 106 Vladímir (n. 1899) y Georgi Stenberg (1900-1933), cartel para *El año once*, dirigida por Dziga Vertov, 1928. Foto cortesía del National Film Archive, Londres.
- 107 Vladímir (n. 1899) y Georgi Stenberg (1900-1933), *Hacia el barbecho*, 1928. Fotomontaje. Procedente de Bojko, *op. cit.*
- 108 Mieczyslaw Szczuka (1898-1927), *El programa constructivo de Kemal*, 1924. Fotomontaje. Foto cortesía del Muzeum Sztuki, Lodz.
- 109 John Heartfield (1891-1968), *La Libertad luchando en sus filas* (según Delacroix), 19 de agosto de 1936. Fotomontaje.
- 110 Mieczyslaw Berman (n. 1903), *La gorra roja* (según Delacroix), 1969. Fotocollage 40 × 29. Foto cortesía de Galleria Schwarz, Milán.
- 111 A. Sitomirski (n. 1907), *He aquí el cabo...*, 1941. Fotomontaje. Foto cortesía de Verlag M. Dumont Schauberg, Colonia. Sitomirski fue alumno de Heartfield; sus fotomontajes satíricos aparecieron ocasionalmente en la revista *Unión Soviética*.
- 112 Mieczyslaw Berman (n. 1903), *Construcción I*, 1927. Fotomontaje. 57 × 36,5. Foto cortesía de Galleria Schwarz, Milán.
- 113 El Lissitzki (1890-1941), montaje para *La URSS en construcción*, núm. 10, 1932, Moscú. Foto cortesía de VEB Verlag der Kunst, Dresde.
- 114 Gustav Klutis (1895-1944), *Juventud: ¡Al aire!*, 1934. Fotomontaje. Cartel.
- 115 Mieczyslaw Berman (n. 1903), *Lindbergh*, 1927. Fotomontaje 70 × 50. Foto cortesía de Galleria Schwarz, Milán.
- 116 Valentina Kulagina (1902- década de 1930), *Trabajadoras, trabajadores de choque, aumentad vuestras brigadas de choque*, cartel para el Día Internacional de la Mujer, 1930. Foto Galería Gmurzynska, Colonia.
- 117 Paul Citroën (n. 1896), *Metrópolis*, 1923. *Collage* de fotos, láminas y postales 76,1 × 58,4. Prentenkabinet, Rijksuniversiteit te Leiden.
- 118 Otto Umbehr (Umbo) [1902-1980], *Perspectiva de la calle*, 1926. Fotografía (copia de plata) 17,8 × 12,8. Foto cortesía de Sotheby's. Colección particular.
- 119 Walter Ruttmann (1887-1941), material publicitario para el filme *Berlin, sinfonía de una gran ciudad*, 1927. Fotomontaje. Foto cortesía del National Film Archive, Londres.
- 120 Kazimierz Podsadecki (1904-1970), *Ciudad moderna: crisol de vida*, 1928. Fotomontaje 43 × 29. Muzeum Sztuki, Lodz. A partir de 1928, Podsadecki publicó fotomontajes con un alto grado de fantasía en diversos semanarios ilustrados polacos. También era diseñador gráfico y pintor abstracto.
- 121 Fritz Lang (1890-1976), montaje de decorados del filme *Metrópolis*, 1926. Foto cortesía del National Film Archive, Londres.
- 122 Fritz Lang (1890-1976), fotograma del filme *Metrópolis*, 1926. Foto cortesía del National Film Archive, Londres.
- 123 P. M. Bardi (n. 1900), *Panel de horrores*, 1931. Fotomontaje. Foto cortesía de Verlag M. Dumont Schauberg, Colonia.
- 124 César Domela-Nieuwenhuis (n. 1900), *Museos de Berlín*, 1931. Fotomontaje mural para la exposición *Fotomontaje* del Kunstgewerbemuseum, Berlín, 1931.

- 125 Paul Citroën (n. 1896), *Brotensfeld*, 1928. Foto-collage 25,5 × 32,5. Foto cortesía de Galleria Schwarz, Milán.
- 126 Kazimir Malévich (1878-1935), *Proyecto de rascacielos suprematista para la ciudad de Nueva York*, 1926.
- 127 El Lissitzki (1890-1941), *Wolkenbügel*. Fotomontaje. Foto cortesía de VEB Verlag der Kunst, Dresde.
- 128 Bohdan Lachert (n. 1900) y Jozef Szajnaja (1902-1939), *Diseño y construcción de una vivienda, Varsovia*, 1928. Fotomontaje. Foto cortesía del Muzeum Sztuki, Lodz.
- 129 Gyula Halasz Brassai (1899-1984), *Ciel Postiche*, 1935, reproducido en *Minotaure*, núm. 6, 1934/1935
- 130 Postal alemana, c. 1914. Fotomontaje 13,5 × 8,8. Altonaer Museum, Hamburgo.
- 131 Postal de Piccadilly Circus como Venecia, c. 1905. Fotomontaje 9,6 × 14,3. Colección Aaron Scharf.
- 132 Louise Ernst-Strauss, *Augustine Thomas y Otto Flake*, 1920. *Collage* 23,1 × 13,4. Kestner-Museum, Hannover.
- 133 Francis Picabia (1879-1953), *Tableau rastadada*, 1920. Fotomontaje. Foto cortesía de Verlag M. Dumont Schauberg, Colonia.
- 134 Théodore Fraenkel, *Artistique et sentimental*, 1921. *Collage* 37 × 23,5. Foto cortesía de Galleria Schwarz, Milán.
- 135 Kurt Schwitters (1887-1948), *Merzbild 158, Kots*, 1920. *Collage* 27 × 19,5. Sprengel Museum, Hannover.
- 136 Max Ernst (1891-1976), *Aquí todo sigue flotando*, 1920. *Collage* de fotografías y lápiz sobre papel 10,5 × 12. Colección del Museum of Modern Art, Nueva York.
Uno de los "Fatagagas" realizado en Colonia, posiblemente en colaboración con Arp.
- 137 Max Ernst (1891-1976), *La canción de la carne*, 1920. *Collage* de fotografías, guache y lápiz sobre cartón 12 × 21. Colección particular, París.
El texto manuscrito alrededor del original dice: "Le chien qui chie le chien bien coiffé malgré les difficultés du terrain causées par/une neige abondante la femme à belle gorge la chanson de la chair".
- 138 Max Ernst (1891-1976), *Salud a través del deporte*, c. 1920. Fotografía de un fotomontaje sobre soporte de madera 101,5 × 59,8. Menil Foundation, Houston, Texas.
- 139 André Breton (1896-1966), *Escritura automática*, 1938. Fotomontaje 14,2 × 10. Foto cortesía de Galleria Schwarz, Milán.
- 140 Max Ernst (1891-1976), *Punching ball o Max Ernst y César Buonarrotti*, 1920. *Collage*, fotografías y guache sobre papel 17,6 × 11,5. Colección particular.
Aquí Ernst se compara con Miguel Ángel.
- 141 Max Ernst (1891-1976), *Sin título o El avión asesino*, 1920. *Collage* de fotografías sobre papel 5,8 × 14,3. Colección particular, EE UU.
- 142 Max Ernst (1891-1976), *El ruiseñor chino*, 1920. Fotomontaje y tinta china 14 × 10. Colección particular.
- 143 Man Ray (1890-1976), autorretrato procedente de *Minotaure*, núm. 3-4, diciembre de 1933, París.
- 144 Albert Valentin (1908-1968), fotomontaje, reproducido en *Variétés*, Bruselas, 1929-1930.
- 145 Eugène Atget (1856-1927), *Modas de caballeros*. Fotografía. Foto BBC Hulton Picture Library.
- 146 E. L. T. Mesens (1903-1971), *La luz desconcertante*, 1926. Colección particular.
- 147 Max Ernst (1891-1976), *Loplop presenta a los miembros del grupo surrealista*, 1930. *Collage*, fotografías, frottage y lápiz pastel sobre papel 50 × 34. Colección del Museum of Modern Art, Nueva York.
- 148 André Breton (1896-1966), *La serpiente*, 1932. Fotomontaje 18 × 11. Foto cortesía de Galleria Schwarz, Milán.
- 149 Paul Nash (1899-1946), *Swanage*, c. 1936. Fotografía y dibujo 40 × 58,1. Tate Gallery, Londres.
Para una descripción detallada de los objetos hallados cuyas fotografías utilizó Nash para esta obra, véase *The Tate Gallery 1972-4*, 1975.
- 150 Roger Leigh (n. 1925), *Sarsens o carneros castrados grises*, 1974. Tríptico con fotomontajes 48 × 75. Cortesía del artista.
A través de 30 ampliaciones distintas, este fotomontaje explora la relación entre las *sarsens*, las piedras grises verticales de Wiltshire, y el lomo del carnero. Incluye objetos reales y las tablas laterales se juntan.
- 151 Marcel Mariën (n. 1920), *Los torrentes de la primavera*, 1966. Pelo y grifo. Foto Marcel Mariën.
- 152 Marcel Mariën (n. 1920), *Incesto*, 1968. Fotomontaje procedente de *Crystal Blinkers*

- (trad. J. Lyle), *Transformacion*, Harpford, Devon, 1973, una de las mejores publicaciones surrealistas recientes que contiene fotografías, fotomontajes, *collages*, escritos y otras obras de Mariën.
- 153 Kazimierz Podsadecki (1904-1970), *Las manos hablan*, 1931. Fotomontaje 39,2 × 28. Muzeum Sztuki, Lodz.
- 154 Marcel Duchamp (1887-1968), portada de *View*, marzo de 1945, Nueva York.
- 155 Friedrich Kiesler, *Les larves d'imagie d'Henri Robert Marcel Duchamp*, 1945. Tríptico fotográfico plegable. Procedente de *View*, núm. I, marzo de 1945 (especial Duchamp), Nueva York.
- 156 Marcel Duchamp (1887-1968), *Retrato de familia*, 1899, 1964. Fotomontaje 34 × 27. Foto cortesía de Galleria Schwarz, Milán.
- Duchamp se ha borrado de la fotografía con una forma negra paralela a la forma que encierra toda la fotografía.
- 157 Hannah Höch (1889-1978), procedente de la colección *De un museo etnográfico*, 1929. *Collage* 25,6 × 17. Colección particular. Foto cortesía de Annelly Juda Fine Art, Londres.
- 158 Raoul Hausmann (1887-1971), fotomontaje, 1947. Procedente de Raoul Hausmann y Kurt Schwitters, *Pin*, 1962, Londres.
- 159 Hannah Höch (1889-1978), *Belleza exótica*, 1929. *Collage* 32 × 23. Foto cortesía de Galleria Schwarz, Milán.
- 160 Max Ernst (1891-1976), *Les Pléiades*, 1921. *Collage* de fotografías, guache y óleo 24,5 × 16,5. Colección particular.
- 161 Pierre Molinier (1900-1976), *Les Hanel* 2, 1928. Fotomontaje para *Le Chaman et ses Créatures*, de Roland Villeneuve. Foto cortesía de Roger Cardinal.
- 162 Johannes Baargeld (1891-1927), *Venus y el juego de los reyes*, 1920. *Collage* 37 × 27,5. Foto cortesía de Galleria Schwarz, Milán.
- 163 Frederick Sommer (n. 1905), *Max Ernst*, 1946. Colección del artista.
- 164 Raoul Ubac (n. 1909), *Pentesilea*, 1937, procedente de *Minotaure*, núm. 10, invierno de 1937, París.
- 165 Georges Hugnet (1906-1974), *Sin título*, 1936. Colección de Timothy Baum, Nueva York.
- 166 Joseph Cornell (n. 1903), *Sin título (collage Breton)*, 1966. Foto-*collage* 40,6 × 31,7. Colección de Susan Sontag.
- 167 René Magritte (1898-1967), *La Ópera de París*, 1929, procedente de *La Révolution Surréaliste*, núm. 12, París, 1929. Detroit Institute of Art, adquisición Founders Society.
- 168 Florence Henri (1895-1982), *Composición abstracta*, 1932. Fotomontaje. Cortesía de Martini y Ronchetti, Génova.
- 169 Herbert Bayer (n. 1900), *El lenguaje de las cartas*, 1931. Fotomontaje 43,2 × 33. Cortesía de Marlborough Gallery, Londres.
- 170 Jerry Uelsmann (n. 1934), *Sin título*, 1984. Colección del artista.
- 171 Herbert Bayer (n. 1900), *Metropolitano solitario*, 1932. Fotomontaje 43,2 × 33. Cortesía de Marlborough Gallery, Londres.
- 172 Maurice Tabard (1897-1984), *Mano y mujer*, 1929. Colección de Robert Shapazian, Fresno, California. Foto Corcoran Gallery, Washington.
- 173 Eduardo Paolozzi (n. 1924), *Collage sobre escultura africana*, 1960. 25,5 × 14,9. Cortesía de Anthony d'Offay Gallery.
- 174 Nigel Henderson (n. 1917), *Cabeza de hombre*, 1956. Fotografías sobre cartón. Tate Gallery, Londres.
- 175 Jacques Brunius (1906-1967), *Ad nauseam*, 1944. *Collage*. Foto cortesía de Verlag M. Dumont Schauberg, Colonia.
- Brunius, que primero fue escritor, abandonó Francia en 1940 y se instaló en Inglaterra, donde, con E. L. T. Mesens, contribuyó a difundir las ideas surrealistas.
- 176 Penny Slinger (n. 1947), *Lo abismal*, 1975. Procedente de *An Exorcism*. Fotomontaje 38,1 × 45,7. Cortesía del artista.
- 177 Jerry Uelsmann (n. 1934), *Sin título*, 1983. Colección del artista.
- 178 Jordi Cerdà (n. 1949), *Suite Freud-Lacon*, 1983. Fotomontaje con *collage* y pintura 80 × 100. La suite se compone de cinco obras. Colección del artista.
- 179 Conroy Maddox (n. 1920), *Incertidumbre del día*, 1940. *Collage* de fotografías y guache 14,9 × 20. Colección del artista. Foto cortesía de Verlag M. Dumont Schauberg.
- 180 Lajos Kassak (1887-1967), *El cuervo*, 1924. *Collage* 29 × 39. Foto cortesía de Galleria Schwarz, Milán.
- En 1917, Kassak organizó, junto con otras personas, entre ellas Moholy-Nagy, un grupo de artistas. Ma, y editó una revista homónima, primero desde Budapest y después desde

Viena, adonde se vio obligado a emigrar tras la caída del gobierno comunista húngaro. Después de unos primeros contactos con dadá, sus obras estuvieron influidas por el suprematismo y el constructivismo, pero luego se aproximaron cada vez más al surrealismo.

181 Terry Gilliam (n. 1940), montaje para la serie de televisión de la BBC *Monty Python*, 1971. Cortesía del artista. Foto © BBC.

182 Richard Hamilton (n. 1922), *Sencillamente, ¿qué es lo que hace que las casas...?*, 1956. *Collage* 26 × 24,8. Colección de Erwin Janss Jr., Thousand Oaks, California.

183 Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946), *Estructura del mundo*, 1927. Fotomontaje. Foto International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester.

184 Man Ray (1890-1976), *Rayograma: Kiki bebiendo*, 1922. 23,8 × 17,8. Procedente de *The Age of Light: Photographs 1920-34*, París y Nueva York, 1934.

185 Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946), *Fotograma: vava brillante*, 1940. Foto International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester.

186 Herbert Bayer (n. 1900), portada de *Bauhaus 1*, 1928. Fotomontaje. Bauhaus-Archiv, Berlín.

En la década de 1930, Bayer también utilizó el fotomontaje para diseñar portadas de la revista *Die Neue Linie*.

187 Herbert Bayer (n. 1900), *Metamorfosis*, 1936. Fotomontaje. 33 × 43,2. Cortesía de Marlborough Gallery, Londres.

188 El Lissitzki (1890-1941), *El constructor* (autorretrato), 1924. Fotomontaje. Foto cortesía de VEB Verlag der Kunst, Dresde.

189 Kazimir Malévich (1878-1935), *Gráfica analítica, c.* 1925. *Collage* con lápiz sobre papel transparente, pluma y tinta 63,5 × 82,6. Colección del Museum of Modern Art, Nueva York.

190 Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946), *Leda y el cisne*, 1925. Fotomontaje. Cortesía de Galerie Kllim, Múnich.

191 Cristian Schad (n. 1894), *Schadografía*,

1918. Fotograma 16,8 × 12,7. Colección del Museum of Modern Art, Nueva York.

Los experimentos de Schad con la "fotografía sin cámara" —exposición directa sobre papel fotosensible— anticipan los de Man Ray y Moholy-Nagy; en *Dadaphone (Dadá*, núm. 7), París, marzo de 1920 se reprodujo una schadografía.

192 Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946), *La ley de la serie*, 1925. Fotomontaje 21,6 × 16,2. Colección del Museum of Modern Art, Nueva York. Donación anónima.

193 Jan Tschichold, cartel del filme *Die Frau ohne Namen*, 1928. Foto cortesía de Verlag M. Dumont Schauberg, Colonia.

194 Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946), *Celos*, 1930. Fotomontaje. Foto International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester.

195 Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946), *Galería de tiro*, 1925. Fotomontaje. Cortesía de Galerie Kllim, Múnich.

196 Friedrich Vordemberge-Gildewart (1899-1962), *Sin título*, 1928. *Collage* y fotomontaje 40,3 × 28,9. Cortesía de Marlborough Gallery, Londres.

197 Piet Zwart (n. 1885), anuncio para Nijgh en Van Ditmar, 1931. Fotomontaje 17,5 × 25. Colección Haags Gemeente-museum, La Haya.

198 Willi Baumeister (1889-1955), *Cabeza*, 1923. Fotocollage 35 × 24. Graphische Sammlung, Staatsgalerie, Stuttgart.

199 Hans Leistikov, fotomontaje reproducido en Franz Roh, *Photo-Eye*, Stuttgart, 1929.

200 César Domela-Nieuwenhuis (n. 1900), *Energía*, 1951. Fotomontaje 63,5 × 49. Cortesía de Martini y Ronchetti, Génova.

201 Tim Head (n. 1946), *Equilibrio (el filo del cuchillo)*, 1976. Fotografía. Cortesía del artista. El uso del espejo distorsiona la fotografía directa para que parezca un fotomontaje.

202 David Hockney (n. 1937), *George, Blanche Celia Albert y Percy. Londres Enero 1983*.

203 R. B. Kitaj (n. 1932), *Arte vacío*, 1975. Serigrafía 105,1 × 71,1. Marlborough Graphics Ltd, Londres.

Bibliografía escogida

- ARAGON, Louis, *Les Collages*, París, 1965.
- Arbeiterfotografie*, Amsterdam y Berlín, 1978.
- Art in Revolution*, Arts Council of Great Britain, Londres, 1971.
- BARRON, S., y TUCHMAN, M. (eds.), *The Avant-Garde in Russia 1910-30: New Perspectives*, Los Angeles Co. Museum of Art, 1980.
- BERGER, John, *Selected Essays and Articles: The Look of Things*, Londres, 1972.
- BOJKO, Szymon, *New Graphic Design in Revolutionary Russia*, Londres, 1972.
- BRETON, André, *Surrealism and Painting*, Nueva York y Londres, 1972.
- Constructivism in Poland 1923-36: BLOK, Praesens, a.r.*, Museum Folkwang, Essen, y Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1973.
- Dada and Surrealism Reviewed*, Arts and Council of Great Britain, Londres, 1978.
- Dada Artifacts*, The University of Iowa Museum of Art, Iowa City, 1978.
- Dada Berlin: Texte, Manifeste, Aktionen*, Bergius, H., y Riha, K. (eds.), Stuttgart, 1977.
- Dada Photomontagen*, Kestner Gesellschaft, Hannover, 1979.
- Dada-Constructivism*, Annelly Juda Fine Art, Londres, 1984.
- Der Dada*, Berlín, 1919-1920.
- ELDERFIELD, John, *Kurt Schwitters*, Londres, 1985.
- ELLIOT, D. (ed.), *Rodchenko*, Museum of Modern Art, Oxford, 1979.
- ERNST, Max, *Beyond Painting*, Nueva York, 1948.
- Film und Foto: Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds*, Stuttgart, 1929.
- Film und Foto der Zwanzige Jahre*, Stuttgart, 1979.
- FOSTER, S., y Kuenzli, R. (ed.), *Dada Spectrum*, The University of Iowa, Iowa City, 1979.
- GIROUD, Michel, *Raoul Hausmann "Je ne suis pas un photographe"*, París, 1976.
- GROSZ, George, y HERZFELDE, Wieland, *Die Kunst ist in Gefahr*, Berlín, 1925.
- HANSER, Reihe, *John Heartfield: Krieg im Frieden. Fotomontagen 1930-38*, Múnich, 1972.
- HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada*, París, 1958.
- HERZFELDE, Wieland, *John Heartfield*, Dresde, 1971.
- HUELSNBECK, Richard, *Dada Almanach*, Berlín, 1920; Nueva York, 1966 (versión castellana: *Almanaque Dadá*, Tecnos, Madrid, 1992).
- JAGUER, Édouard, *Les mystères de la Chambre Noire: Le Surréalisme et la Photographie*, París, 1982.
- KOSTALANEZ, Richard, *Moholy-Nagy*, Nueva York, 1970.
- KRAUSS, R., y LIVINGSTONE, J., *L'Amour Fou: Photography and Surrealism* (con un ensayo de Dawn Ades), Washington y Nueva York, 1985.
- Kunst aus der Revolution*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK), Berlín, con Staatlichen Tretjakov-Galerie, Moscú, 1977.
- "Kunst in die Produktion!", NGBK, Berlín, 1977.
- LISSITZKY-KÜPPERS, S., *El Lissitzky*, Londres, 1968, y Dresde, 1976.
- LODDER, Christina, *Russian Constructivism*, New Haven, 1983 (versión castellana: *El constructivismo ruso*, Alianza, Madrid, 1988).
- MARTIN, J.H., *Malevich*, Centre Georges Pompidou, París, 1980.
- MOHOLY-NAGY, Laszlo, *Painting Photography Film* (Bauhaus Book núm. 8, 1925), Londres, 1969.
- MOTHERWELL, Robert, *Dada Painters and Poets*, Nueva York, 1951.
- NATKIN, Marcel, *Fascinating Fakes in Photography*, Londres, 1939.
- Paris-Berlin 1900-33*, Centre Georges Pompidou, París, 1978.
- Paris-Moscou 1900-30*, Centre Georges Pompidou, París, 1979.
- RICHTER, Hans, *Dada: Art and Anti-Art*, Londres, 1965.
- ROH, Franz, *Photo-Eye*, Stuttgart, 1929.
- RUBIN, William, *Dada and Surrealist Art*, Londres, 1969.
- SCHARF, Aaron, *Art and Photography*, Londres, 1974 (versión castellana: *Arte y fotografía*, Alianza, Madrid, 1994).
- SCHWARZ, Arturo (ed.), *Almanacco Dada*, Milán, 1976.
- SHEPPARD, Richard (ed.), *New Studies in Dada: Essays and Documents*, Hutton, Hammerside, 1981.
- SIEPMANN, Eckhard, *Montage: John Heartfield*, Berlín, 1977.
- SONTAG, Susan, *On Photography*, Londres, 1979 (versión castellana: *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1996).
- Tendenzen Der Zwanzige Jahre*, 15 Europäische Kunstausstellung, Berlín, 1977.
- Utopies et Réalités en URSS 1917-34*, Centre Georges Pompidou, París, 1980.
- VAN DEREN COKE, *The Painter and the Photograph*, Albuquerque, Nuevo México, 1972.
- Wem Gehort die Welt (Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik)*, NGBK, Berlín, 1977.
- WESCHER, Herta, *Collage*, Nueva York, 1968.

Índice onomástico

Los números en *cursiva* remiten a las ilustraciones

- abstracta, pintura 92
agit-prop: teatro 74; pinturas 63; trenes 63
AIZ 43, 47, 49, 50; 60
Alemania 42, 43, 45, 64; militarismo en 67; tradición en 58; universidades en 47
Almanaque Dadá 29
American Photography 7
anuncios 19, 141, 156-157
Apollinaire, Guillaume 108
Aragon, Louis 111; *Les Collages* 42; "Max Ernst, peinture des illusions" 15; "La peinture au défi" 15
Arp, Hans 27, 36, 107, 111
arquitectura 93, 103-104
Arquitectura Racionalista, exposición de 100
Arte Soviético (Zúrich), Exposición de 75
ascetismo 95
Atget, Eugène 116; *Modas de caballeros* 116, 145
automática, escritura 115, 116
automatismo 118
Baader, Johannes 12, 26, 32; retrato de 10; *El autor en su casa* 35; *Dada Milchstrasse* 22
Baargeld, Johannes 111, 129; *Venus y el juego de los reyes* 162
Bardi, P. M. *Panel de horrores*, 100; 123
Bauhaus 85, 129, 137; Dessau 147; Weimar 99
Bauhaus, revista 147; portada de 186
Baumeister, Willi *Cabeza* 198
Bayer, Herbert 137, 147; portada de *Bauhaus I* 147, 186; *El lenguaje de las cartas* 137, 169; *Metamorfosis* 147, 187; *Metro-politano solitario* 171
Beaton, Cecil 135
Beethoven, Ludwig van 30
Bélgica 118, 123
Bellmer, Hans 129
Berlewi, Henryk 92
Berlín 19-36, 41, 42, 47, 49, 63, 66, 100
Berman, Mieczyslaw 94; *Construcción I* 112; *La gorra roja* 94, 110; *Lindbergh* 115
Blok, revista 92
Blumenfeld (Bloomfield), Erwin *Bloomfield presidente Dadá-chaplinista* 32
Bonset, I. K. (Theo van Doesburg) 24
Boucher, Pierre 17; fotomontaje 13
Brassaï *Ciel Postiche* 129, 135, 136; 129
Brecht, Bertolt 45
Breton, André 114, 115-116, 121, 132, 135; foto-collage de 166; *Escritura automática* 139; *La serpiente* 148; *Manifiesto surrealista* (primer) 116; *Surrealismo y pintura* 116; *Un temps de chien* 121
Brik, Lily 78, 83, 84
Brik, Osip 70, 75, 76
Bruguière, Francis-Joseph 17
Brunius, Jacques 140; *Ad nauseam* 140, 175
Buñuel, Luis *L'âge d'or* 159
Burchartz, Max 156
camisas pardas 45
capitalismo 45, 50; 47
Carrà, Carlo *El funeral del anarquista Galli* 26; *Oficial francés observando movimientos enemigos* 12
carteles 64, 66, 71, 90, 94, 141
Cerdà, Jordi *Suite Freud-Lacon* 178
Checoslovaquia 108
Chirico, Giorgio de 28
cine véase filme
Citroën, Paul 99-100; serie *Civdad* 72, 99; *Brotensfeld* 103, 125; *Metrópolis* 99, 117
collage 15, 21, 23, 30, 36, 107, 111, 114, 116, 118, 132, 135, 136, 140, 141, 156
combinada, impresión 11
compuestas, obras 7, 11
comunismo, comunistas 47, 67, 68, 78
Comunista de Barcelona, panfleto del Partido 57-58; 63
Constable, John *El carro de heno* 58
constructivismo 6, 62-97, 147; en Polonia 103, 147; en la URSS 13, 15, 147
constructivista internacional, grupo 156
Cornell, Joseph 135; *Sin título* 135, 166
cubismo 12, 15, 36, 64, 111
dadá 6, 12, 13, 21, 26, 27, 28, 30, 32, 36, 41, 42, 45, 63, 64, 66, 67, 72, 107, 111, 116, 129, 136, 154; en Berlín 12, 15, 19-36, 99, 108, 114; Club 24, 26; en París 114, 121; en Zúrich 30
Dadaco 23, 24
Dadá (Berlín), Feria véase Feria Internacional Dadá
"dadafotos" 24
Dadá, Surrealism and their Heritage 15
Der Dada 21, 23, 24
Dalí, Salvador 118, 121; *L'âge d'or* 159
Delacroix, Eugène *La Libertad guiando al pueblo* 58
Dimitroff, Georgi 47
Doesburg, Theo van véase Bonset, I. K.
Domela-Nieuwenhuis, César 156; *Energía* 156, 200; *Museos de Berlín* 100, 124
Duchamp, Marcel 30; *Mona Lisa (LHOOQ)* 107; *Retrato de familia, 1899* 156; portada de *View* 123; 154, 155
Ebert, Friedrich 26
Ehrenburg, Ilya 92
Eipper, Paul 156
Eisenstein, Serguéi 87; fotografía de *La huelga* 102
Éluard, Nusch 132
Éluard, Paul 114, 132
Ernst, Max 15, 24, 27, 36, 107, 108, 111-121, 129, 136; retrato de 163; *Más allá de la pintura* 116; *Aquí todo sigue flotando* 111, 136; *Au Rendez-vous des Amis* 121; *La canción de la carne* 111, 137; *La Femme 100 têtes* 118; *Loplop presenta a los miembros del grupo surrealista* 121, 147; *Les Pléiades* 160; *Punching ball* o *Max Ernst y César Buonarrotti* 140; *El ruiseñor chino* 116, 142; *Salud a través del deporte* 138; *Sin título* o *El avión asesino* 141

- Ernst-Strauss, Louise *Augustine Thomas y Otto Flake* 132
- España: Guerra Civil 41, 58; Partido Comunista 57, 63; republicanos 57-58
- estalinista, época 95
- Esto es mañana*, exposición 141
- Exposición Internacional de Prensa* 63
- expresionismo 26, 63-64
- fascismo 41, 45
- "fatagagas" 115
- Feinberg, I. *El año 1914* 87; *100 Feria Internacional Dadá* 20, 23, 27, 28, 30
- filme 11-12, 87, 99; carteles para 90
- foto-collage 15
- fotocopiadora 159
- "fotogénico, dibujo" 7
- fotografía, fotografías, técnicas fotográficas 12, 13, 21, 24, 32, 36, 42, 45, 48, 49, 58, 63, 66, 67, 71, 72, 90, 94, 99, 104, 111, 114, 115, 116, 118, 129, 132, 135, 137, 140, 141, 147, 148, 153, 156, 158-159; doble impresión, doble exposición, duplicado 116, 129; fotografías trucadas 7, 11; véase también petrificación, dibujo fotogénico, solarización
- fotogramas 7, 17, 118, 148, 150
- fotomontaje: definición de 15-17; primer ejemplo de 21; invención del 12, 19-20; uso político del 41, 57-58, 63-64, 67, 72, 74-75, 158; exposición de 21
- "fotoplásticos" 150
- Fraenkel, Théodore *Artistique et sentimental* 108; 134
- Franco, Francisco 41, 57
- Freud, Sigmund 47
- frottage 116, 123
- futurismo 12, 26, 99, 103
- Gabo, Naum 71, 93
- Gan, Alexei 64
- germanopolaca, alianza 50
- Gilliam, Terry montaje para *Monty Python's Flying Circus* 181
- Goebbels, Joseph 47
- Goering, Hermann 47-48, 57
- Golischev, Jefim 30
- Goskino 90
- grabados 118
- Grosz, George 12, 19, 21, 23, 24, 26, 30, 32, 36, 43, 72; *Los comunistas están muriendo...* 26; *Dadaco* 26, 23; *Daum se casa...* 23; *Heartfield el mecánico 1*; *Kleine Grosz Mappe* 20; portada de *Ma* 37; *Mi Alemania* 26, 24; Grosz y Heartfield: *Autorretrato corregido de Rousseau* 32, 34; *Dadá-merika* 23, 104, 20; *Vida y actividad en la Ciudad Universal a las 12.05 del mediodía* 23-24, 42, 30
- Guerra Mundial, Primera 12, 20, 42, 66, 111
- Guerra Mundial, Segunda 41, 140
- Hajek-Halke, Heinz *El intérprete de banjo* 38
- Hamilton, Richard *Sencilamente, ¿qué es lo que hace que las casas de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivas?* 141; 182
- Hare, David 132
- Hausmann, Raoul 12, 19-36, 63-64, 87, 158; fotografía de 25; autorretrato 10; *ABCD* 36, 39; *El crítico de arte*, 36, 36; *Courrier dada* 63-64; *Dadá vence* 27-28, 26; *El espíritu de nuestra época* 30, 28; *Festival dadá* 28; fotomontaje 158; *Gurk* 24; *Retrato doble: Hausmann-Baader* 10; *Tatlin en su casa* 24, 27-28, 32, 27
- Head, Tim *Equilibrio (el filo del cuchillo)* 159; 201
- Heartfield, John 12, 19-36, 40-61, 94, 95, 154; *Adolf el superhombre* 49, 53; *La convención de la crisis del Partido* 50, 57; portada de *Der Dada* 3 21; *El deseo cumplido del suicida* 50, 54; portada de *Después del diluvio* 43; *El espíritu de Ginebra* 48-49, 40; GUERRA: *alemanes de los Sudetes, ¿vosotros seréis los primeros!* 61; *Hay millones detrás de mí* 40-50, 59; *Herr von Papen en el sendero de caza* 50, 58; *Himno a los ejércitos de ayer* 48; *Historia natural alemana: metamorfosis* 60; *¡Hurra, se terminó la mantequilla!* 57, 62; guardas del libro de Dorfman *Im Land des Rekordzahlen* 42-43, 44; portada de *Jedermann sein eigener Fussball* 21, 19; *La Justicia* 47, 52; *La Libertad luchando en sus filas* 58, 109; *Neue Jugend*, "tipocollage" 20, 18; *¡Oh, pequeño árbol de Navidad alemán!* 48-49; *Un pangermanista* 45; *El Reichstag durmiente* 49; *Soy un repollo...* 58; *A través de la luz hacia la noche* 47, 51; *El verdugo Goering* 47-48, 50; Heartfield y Grosz: *Autorretrato corregido de Rousseau* 32, 34; *Dadá-merika* 23, 104, 20; *Vida y actividad en la Ciudad Universal a las 12.05 del mediodía* 23-24, 42, 30
- Henderson, Nigel *Cabeza de hombre* 174
- Henri, Florence 129; *Composición abstracta* 168
- Herzfelde, Wieland 21, 23, 26, 36
- Hitler, Adolf 41, 49-50, 57
- Höch, Hannah 12, 13, 19-20, 26-30, 129, 136, 159; fotografía de 25; *Baile dadá* 31; *Belleza exótica* 159; *Collage* 17; *Corte en el cuchillo del pastel* 30, 14; *Dadá-Ernst* 16; *De un museo etnográfico* 157
- Hockney, David *George, Blanche Celia Albert y Percy. Londres enero de 1983* 202
- Hollein, Hans 136
- Huelsenbeck, Richard 26, 30; *Almanaque Dadá* 30, 29
- Hugnet, Georges *Sin título* 165
- Inglaterra 140
- Italia 100, 103
- Janco, Marcel *Construcción* 30
- Jedermann sein eigener Fussball* 21
- Jung, Franz 26
- Kassak, Lajos 147; *El cuervo* 180
- Kastner 47
- Kennard, Peter 58; *Carro de heno con misiles de crucero* 58, 67; *Defendido hasta la muerte* 58, 68
- Kessler, conde (Conde Rojo) 49
- Kiesler, Friedrich *Les larves d'imagie d'Henri Robert Marcel Duchamp* 155
- King, David *Un golpe seco* 58; 65
- Kitaj, R. B. *Arte vacío* 158; 203
- "klebebild" 21
- Klints 95
- Klutsis, Gustav 63-75, 93, 94, 147; cartel 83; *Ciudad dinámica* 64, 67, 68, 147, 74, 75; *Deporte* 67-68, 147, 76; *La electrificación de todo el país* 68, 77; fotomontaje para *Molodaya Gwardiya* 79; *Juventud; ¡Al aire!* 114; *Logro del primer plan quinquenal...* 75, 93, 87; *Lucha por*

- la cosecha bolchevique... 86; *El viejo mundo y el mundo siendo construido de nuevo* 68, 73;
- Der Knuppel* 43
- Kobro, Katerzyna 92
- Kremlin, torre del 104
- Kulagina, Valentina *Trabajadoras, trabajadores de choque, aumentada vueltas brigadas de choque* 94; 116
- Kuleshov, Lev Vladimirovich 87
- Lachert, Bohdan *Diseño y construcción de una vivienda, Varsovia* 103; 128
- Lang, Fritz *Metrópolis* 121, 122
- Lanyon, Andrew 159
- Lautréamont, conde de 115
- Lebedev, Vladimir Vasilevich 66
- Lef*, revista 64, 70, 71, 76, 78
- Leigh, Roger *Sarsens o carneros castrados grises* 150
- Leipzig 47-48, 50
- Leistokov, Hans fotomontaje en *Photo-Eye* 199
- Lenin 32, 68, 70, 78
- libros, portadas de 85
- Liga de Naciones 49
- Lissitzky, Lazar (El) 57, 63, 64, 71, 75, 84, 85, 87, 92, 94, 103, 148; composiciones *proun* 67, 103, 148; portada de *Amerika* 85, 99; cartel 69; *El constructor* 147, 188; diseños de portadas 97, 98, 101; fotomontaje 96; (con Senkin) *La tarea de la prensa es educar a las masas* 63; 70; *La tribuna de Lenin* 80; montaje en *La URSS en construcción* 94, 113; *Wolkenbügel* 103-104, 127
- Loplop (superior de las aves) 121
- Lubbe 48
- Lubok 66
- Lukács, Georgi 57
- Ma* 37
- Maar, Dora 132
- McBean, Angus 135
- Maddox, Conroy 140; *Incertidumbre del día* 179
- Magritte, René 118, 137; *No veo a la (mujer) escondida en el bosque* 12; *La Ópera de París* 136, 167
- Malévich, Kazimir 67, 93, 147-148; "architectonen" 103; *Gráfica analítica* 148, 189; *Mujer junto a un poste publicitario* 12; *El mundo no-objetivo* 104; *Proyecto de rascacielos suprematista para la ciudad de Nueva York* 104, 126;
- Malik-Verlag 42
- Manifiesto dadaísta* (Berlín) 26
- Manifiesto futurista* 99
- Manifiesto surrealista* (primer) 116
- Mann, Thomas 47
- Mariën, Marcel 123; *Crystal Blinkers* 123; *El espíritu de las leyes* 123; *Incesto* 152; *Los torrentes de la primavera* 151
- Marinetti, Filippo Tommaso *Manifiesto del futurismo* 99
- Marx, Karl 47
- Maiakovski, Vladimír 70, 72; *Sobre esto* 78-84; 81
- Mecano* 24
- Méliès, Georges 11; *Los cuatrocientos golpes del diablo* 12; *El hombre de la cabeza de goma* 11-12; *Viaje a la luna* 12
- Mesens, E. L. T. 118, 140; *La luz desconcertante* 118, 146
- Minotaure* 129, 132
- moda 108, 159
- Moholy-Nagy, Laszlo 7, 17, 148, 150-11, 153-154, 192; *Celos* 194; "El espacio, el tiempo y el fotógrafo" 151; *Estructura del mundo* 183; *Fotograma: vava brillante* 148, 150, 185; *Galería de tiro* 154, 195; *La ley de la serie* 153-154, 192; *Pintura Fotografía Cine* 150; Molinier, Pierre *Les Hanel* 2 161
- Mondrian, Piet *Broadway Boogie Woogie* 100
- montaje 84-85, 87, 90, 123, 132, 135, 140
- monteur 12, 19
- Morrissey, John 7; 5
- Moscú 63, 64, 67, 95, 103
- Mussolini, Benito 41, 50
- Nash, Paul 123; *Swanage* 123, 149
- Natkin, Marcel *Fascinating Fakes in Photography* 17; 13
- nazi, partido y programa 47, 49, 50, 57
- negativos 7
- neoplasticista, arte 156
- Neue Jugend* 20; 18, 19
- Die Neue Linie* 137
- Neutra, Richard *Amerika* 85; 99
- Newhall, Beaumont 150
- no-objetivo, arte 74, 147-159
- Novy Lef* 11
- onírica, imagen 118
- Paolozzi, Eduardo *Collage sobre escultura africana* 140; 173
- Papen, Franz von 50; 58
- París 83, 108, 114, 116, 140
- Partido Comunista alemán (KPD) 26, 41, 43, 50
- petrificación 132
- Photo-Eye* 19, 45
- Photographic Amusements* 17
- Picabia, Francis 27, 107-108; *Jesucristo Rastaquouère* 107; *LHOOQ*, versión de 107; *Tableau Rastadada* 107-108, 133; 391 30, 107
- Picasso, Pablo 30
- Das Plakat* 66
- Podsadecki, Kazimierz *Las manos hablan* 153; *Ciudad moderna...* 99-100, 120
- poetismo 108
- Polonia 92, 103; véase también constructivismo en Polonia
- pop, artistas 140
- Popova, Liubov 75; diseño para *La Tierra agitada* 72, 85
- postales 7, 20, 21, 99, 107; 3, 4, 15, 150, 131
- Potamkin, Henry 17
- Praga 42, 43
- Primer Grupo de Constructivistas en Acción 71
- Primera Exposición de Discusión de Asociaciones de Arte Revolucionario Activo* 76
- Private Eye* 58; 64
- productivista, arte 27
- propaganda 62-97
- proun*, composiciones 67, 103, 148
- Prusakov, Boris *Corro a ver el golpe de Khaz* 90, 104
- publicidad 62-97
- Rakitín, Vasili 64
- rascacielos 99, 104, 137
- Rauschenberg, Robert *Centenario del sindicato AFL-CIO 1881-1981*, 158
- Ray, Man 7, 17, 116, 118, 121, 132, 135, 150; autorretrato en *Minotaure* 116, 143; rayograma: *Kiki bebiendo*, 184; rayogramas 17, 116, 118, 147; 184
- redismo 90, 95, 104
- Red Dragon Print Collective 58; 66
- Reichstag 47-48, 49
- Reichswehr* 27
- Reissman, W. 49
- Rejlander, Oscar G. *Los dos caminos de la vida* 7; 6

- Reklam Film 90
relieves 156
Remarque, Erich María 47
republicanos (españoles) 41
retratos y autorretratos 32, 108
Revolución (Rusa) 63, 67, 92; 84
La Révolution Surréaliste 116, 118, 129; 12
Richter, Hans *Dada: Art and Anti-Art* 19-20
Rimbaud, Arthur 36, 107
Robinson, Henry Peach II: *Pascua en el norte* 11; 7, 8a, 8b
Rodchenko, Alexander 67, 70-72, 75, 78-90, 95; cartel para *Kino-Eye* 105; *La crisis* 82; *Pro Eto* [Sobre esto] 104; fotomontajes para *Sobre esto* 88-95;
Roh, Franz 45; *Photo-Eye* 19
Die Rote Fahne 43
Rousseau, Henry 32; 34
Rubin, William 15-17
Rusia véase URSS
Russland 103
Ruttman, Walter *Berlin...* 99-100; 119

Sant'Elia, Antonio 103
SASDLR véase *Le Surréalisme au Service...*
sátira 58, 63, 67, 94, 100
Schad, Christian 7, 150; *Shadowgrafia* 191
schadografías 17
Shiedemann, Philipp 26
Schmalhausen, Otto 30
Schuitema, Paul 156
Schwitters, Kurt 36, 108; *Filme 33*; *Merzbild* 158, *Kots* 135
Segunda Guerra Mundial 41, 140
Senkin, Serguéi 70; fotomontaje para *Molodaya gvardya* 78; (con El Lissitzki) *La tarea de la prensa es educar a las masas* 63, 70
serigrafía 158
Šima, Josef 108
Sitomirski, A. 95; *He aquí el cabo...* 111

Slinger, Penny *Lo abismal* 176
Sobre esto 78-84; véase también Maiakovski
sobreimpresión 137
Socialdemócrata, Partido (SPD) 50
Sociedad Fotográfica (Francia) 11
solarización 116, 132, 135
"sombrografía" 150
Sommer, Frederick 132; *Max Ernst* 163
Sontag, Susan 135
Sovkino 90
Stenberg, Vladímir y Georgi 75, 90; cartel para *El año once* 92, 106; *Hacia el barbecho* 90, 154, 107
Stepanova, Varvara il. de *Gaust Tschaba* 72
De Stijl, grupo 24, 156
Streicher, Jules 45
Strzeminski, Wladislaw 92
Sturmabteilung 50
Stürmer 45
Stuttgart, fotografía de la policía de 46
Štyrský, Jindrich 108
suprematismo 67, 8, 103, 104, 147-148
Le Surréalisme au Service de la Révolution 121
surrealismo 6, 17, 28, 36, 107, 108, 115-123, 129, 132, 135-137, 140; en Bélgica 118; en Inglaterra 140
surrealista, objeto 121, 123, 129, 132
Szanajca, Joseph *Diseño y construcción de una vivienda, Varsovia* 103, 128
Szczuka, Mieczyslaw 92, 93; *El programa constructivo de Kemal* 93, 108

Tabard, Maurice 118; *Mano y mujer* 137, 172
Talbot, Fox 7; *Dibujo fotogénico* 2
Tanguy, Yves 121
Tarnow, Fritz 50
Tatlin, Vladímir 27-28; retrato 27
Teige, Karel 108

Telingater, Solomon 87; fotomontaje para *El año 1914* 87, 100
Thiriat, H. 118
Tilly 118
tipografía 21, 26, 85, 8, 92, 137
Toyen (Marie Germinová) 108
Tretiakov, Serguéi 16-17, 19, 70, 74
Tschichold, Jan 85, 154, 156; cartel de cine 193
Tucholski, Kurt 47; *Deutschland, Deutschland über alles* 43
Tzara, Tristan 36, 121

Ubac, Raoul 132; *Pentesilea* 132, 164; *El muro* 132
Uelsmann, Jerry 140; *Sin título* 170, 177
Umbehrr, Otto (Umbo) *Perspectiva de la calle* 118
Unovs 67
URSS 27, 41, 64-67, 78, 90, 84, 103; industria en la 63
La URSS en construcción 94, 96
utopismo 26

Valentin, Albert 118; fotomontaje en *Variétés* 118, 144
Variétés 118; 144
Varsovia, Instituto de Tecnología de 103
Vertov, Dziga *El año once* 92, 106; *Cine- ojo* 90; documentales "cine verdad" 87; fotograma de *El hombre de la cámara* 103
Veshch-Objet-Gegenstand 92
visuales, poemas 108
Vordemberge-Gildewart, Friedrich 156; *Sin título* 156; 196

Warhol, Andy 154, 158
Weimar: gabinete de 21; República de 26, 41, 67
Woodbury, Walter 7, 11; *Photographic Amusements* 7

Xantú (Alexander Schavinski) *Mussolini* 50, 55

Zarnower, Teresa 92
Zwart, Piet 156; fotomontaje publicitario 197

La manipulación de la fotografía es tan antigua como la fotografía misma: ha servido para la propaganda política y también ha personificado o revitalizado la sátira, la publicidad y el arte comercial; ha creado evocaciones del "mundo feliz" del futuro, así como visiones surrealistas y fantásticas. Los dadaístas, Heartfield, El Lissitzki, Rodchenko y Max Ernst, entre otros, realizaron fotomontajes, y muchos de ellos fueron reproducidos por primera vez en este libro que ahora se ha convertido en un clásico y obra de referencia obligada del tema.

Editorial Gustavo Gili, SA
08029 Barcelona. Rosselló, 87-89
Tel. 93 322 81 61 - Fax 93 322 92 05
e-mail: info@ggili.com
<http://www.ggili.com>

ISBN 84-252-1892-6



9 788425 218927