

# no hay nada que no puedan solucionar unas tijeras

SELECCIÓN DE JORGE CANO



Max Ernst, *The punching ball or the immortality of Buonarroti*, 1920

Presentamos aquí una breve antología de textos sobre fotomontaje y collage, todos ellos del período de entreguerras. Sus autores no necesitan presentación y pertenecen a un turbio e intenso conglomerado histórico. En todos ellos vibra una postura común: frente a la caída y la rasgadura del matizado y abigarrado telón pintado a partir de la ilustración, frente a la historia, frente a la acompasada rotación de las diferentes socialdemocracias y fascismos alrededor de los núcleos gravitatorios de eso que llamamos «orden», se postula una nueva lógica: absorber todo lo fragmentado, lo olvidado, lo trivial, los desperdicios y los residuos del mundo en cuanto síntoma, ensamblarlos y devolvérselos al mundo como la más nítida imagen especular. Así sucedía en la Europa occidental, donde el arte amenazaba con cortar todo lazo con la vida y convertirse en pura producción estética (aún no se hablaba de industria cultural). Las bombas de la Gran Guerra habían logrado reducir el cuerpo humano a dimensiones nunca vistas antes y la deformación y la mutilación daban cuenta del progreso. Somme y Verdún se convirtieron en un inmenso collage. La respuesta Dadá se condensa en estas palabras de Hugo Ball: «Lo que celebramos es una bufonada y una misa de difuntos al mismo tiempo». En el este de Europa, el musculoso y tenso ejemplo soviético aún no había pasado por el retorno al orden que protagonizaron las ejecuciones, desapariciones y reeducaciones a manos del camarada Stalin, y proporcionaba una intensa y erótica imagen que animaba al mundo entero a unirse a ese impulso y belleza revolucionarios a los que se refería Louis Aragon. Los artistas rusos, como reza el título del tratado de Nikolai Tarabukin, avanzaban «del caballete a la máquina». El collage y el fotomontaje, cuya práctica había comenzado en paralelo a la propia invención de la fotografía, se convirtieron en el medio más apto para representar y construir ambas visiones.

### GEORGE GROSZ (1893-1959)

«En 1916, cuando John Heartfield y yo [George Grosz] 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 idea de las inmensas posibilidades ni tampoco de la espinosa carrera —aunque jalonada de éxitos— que aguardaban al nuevo invento. En un trozo de cartón encolamos una mezcolanza de anuncios de bragueros, cancioneros para estudiantes y de comida para perros, etiquetas de botellas de vino y licor y fotografías de periódicos; todo recortado de manera que dijera en imágenes lo que los censores nos habrían prohibido de haberlo dicho en palabras. Con este procedimiento hicimos postales que se suponía habían sido mandadas 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».

George Grosz, citado en Hans Richter, *Dada: Art and Anti-art*, Londres, 1965, p. 117 (publicado originalmente en *Blätter des Piscator-bühne*, 1928)

George Grosz, lámina de *Mit Pinsel und Schere. 7 Materialisationen* (Con pincel y tijeras. 7 Materializaciones), Berlín 1922



Raoul Hausmann, Sin título. Fotocollage sobre fotograma, Limoges, 1948

### RAOUL HAUSMANN (1886-1971)

«Los primeros fotomontadores, los dadaístas, arrancaron desde un punto de vista que para ellos resultaba irrefutable: que la pintura en tiempos de la Guerra, el expresionismo posfuturista, había fracasado por no ser representacional y por su falta de convicción; y que no sólo la pintura, sino también el resto de artes y técnicas necesitaban una transformación revolucionaria a fin de seguir manteniendo una relación relevante con su tiempo. Lo que motivaba a los miembros del Club Dadá, que defendían todos ellos posturas más o menos de izquierda, no era establecer nuevas reglas estéticas para la creación artística, sino generar materialmente nuevas formas para expresar contenidos nuevos [...]. La forma del fotomontaje es tan revolucionaria como su contenido: fotografías y textos impresos combinados y transformados en una especie de película estática. Los dadaístas, inventores del poema estático, simultáneo y puramente fonético, aplicaron estos mismos principios a la expresión plástica. Fueron los primeros en servirse de la fotografía para unir estructuras heterogéneas, a veces contradictorias, figurativas y espaciales, en una unidad nueva que no era sino un reflejo especular arrancado del caos de la guerra y la revolución, tan novedoso para el ojo como para la mente. Se dieron cuenta del enorme poder propagandístico que radicaba en su método y de que esa época no tenía el valor suficiente para asumirlo y desarrollarlo [...]. El fotomontaje, con su oposición de estructuras y escalas —por ejemplo, lo áspero y lo suave, la vista aérea y el primer plano, la perspectiva frente a la superficie plana—, permite la mayor diversidad técnica o la solución más sencilla para los problemas dialécticos de la forma».

Raoul Hausman, «Fotomontage», *a bis z*, mayo 1931, pp. 61-62.

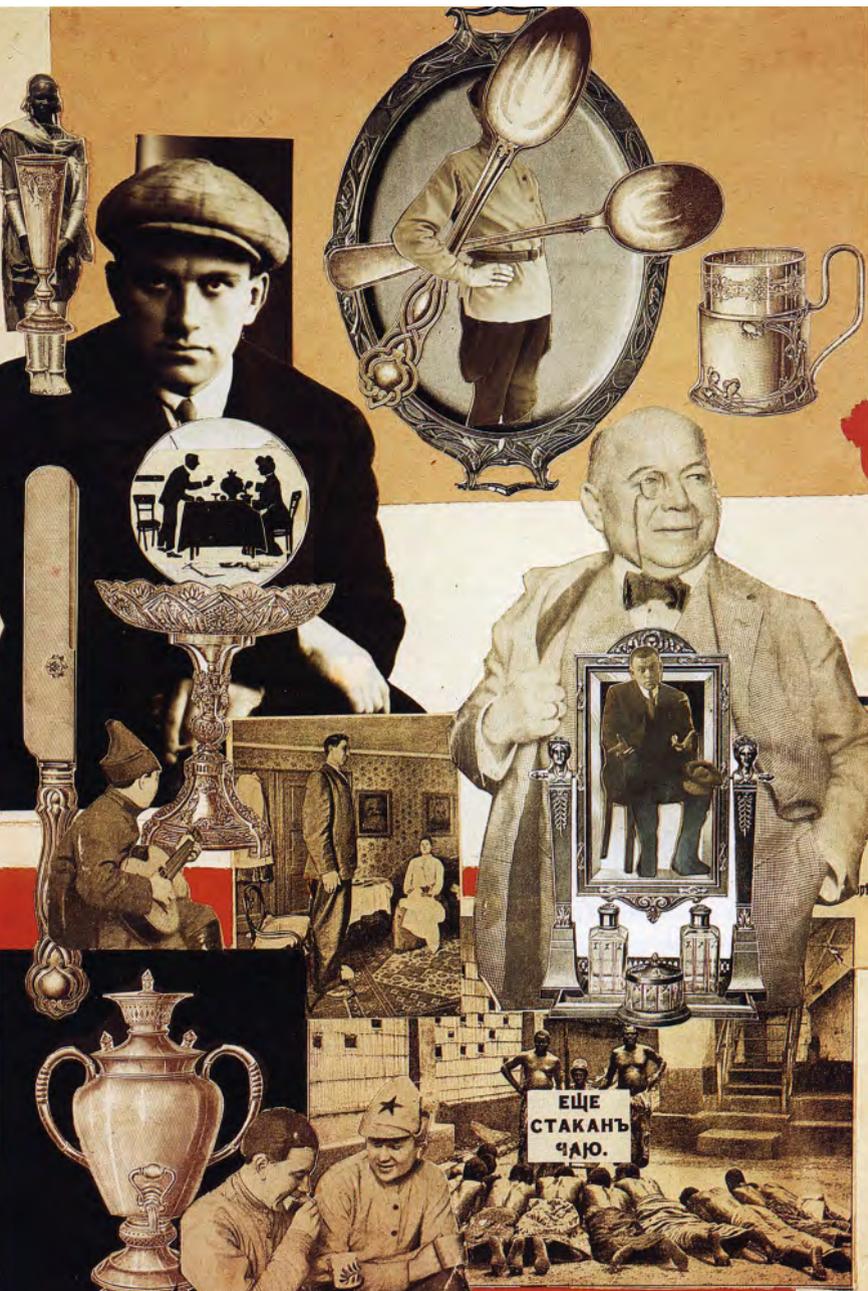
### JOSEP RENAU (1907-1982)

[...] El fotomontaje es tan relativamente viejo como la fotografía, y ha sido utilizado y aplicado a todos los fines, usos y abusos iconográficos imaginables: desde los puramente lúdicos y abiertamente utilitarios (publicidad comercial), hasta los más gratuitamente estéticos (o antiesteticistas: Dadá), pasando por los más abyectos (pornografía) y hasta criminales (falsificaciones documentales con fines de denigración, chantaje, etc.). [...] Si al término *fotomontaje* se le añade el de *político*, la cosa cambia radicalmente de cariz, de significación. Porque el fotomontaje político no es un mero matiz o una variante más de la utilización del fotomontaje en general: asume la *calidad diferencial* misma del fotomontaje en tanto que forma artística. Más aún: es la única forma artística hasta hoy lograda capaz de representar *verosímelmente* el carácter absurdo y paradójico de la sociedad dividida en clases en que vivimos, es decir, su esencia *contradictoria*, no visualizable ni *fotografiable* en un espacio real y concreto, en tanto que relación real. Y el hacer evidente en la conciencia de las gentes esta relación con los poderosos medios de sugestión y persuasión del testimonio fotográfico, constituye el método artístico más eficaz para coadyuvar a su transformación».

Josep Renau, «Función del fotomontaje. Homenaje a John Heartfield», *Arte contra las élites*, Madrid, Debate, 2002, pp. 60-61.



Rodchenko, ilustración para *Pro eto* (sobre esto), de Vladimir Mayakovski, 1923. Fotomontaje, 37 x 26 cm



Josep Renau, «New York», del álbum *Fata Morgana USA. The American Way of Life*, 1952-1966

### BARBARA STEPANOVA (1894-1958)

«En la poligrafía<sup>1</sup>, más que en otras formas de comunicación, las imágenes han de transmitir los fenómenos del mundo exterior. Y esta situación carga al artista con una gran responsabilidad. Las revistas, los periódicos, las ilustraciones de libros, los carteles y otras clases de publicidad hacen que el artista se enfrente a una cuestión que le reclama: cómo registrar un tema en términos documentales. Cualquier dibujo artístico que lo intente no podrá afrontar este reto, ya que lo que se necesita es verdad documental. La complejidad mecánica de las formas visibles de los objetos y del conjunto de nuestra cultura industrial está conduciendo al artista que se interesa por la producción —al artista constructivista— a dejar de lado el método imperfecto del dibujo para hacer uso de la fotografía.

Así fue como surgió el fotomontaje: la unión y combinación de elementos expresivos surgidos de diferentes fotografías individuales. En nuestro país, los primeros fotomontajes fueron creados en 1922 por el constructivista A. M. Rodchenko [...]. El posterior desarrollo del fotomontaje ha evidenciado las posibilidades del uso de la fotografía por sí misma, como tal. La instantánea fotográfica se está volviendo cada vez más autosuficiente [...]. El artista debe dedicarse a la fotografía. Ha de buscar la instantánea concreta que satisfaga su objetivo, montar las fotografías de otro no satisfará sus necesidades. Es así como el artista avanza desde el montaje artístico de fragmentos fotográficos hacia una captación propia y distintiva de la realidad».

Barbara Stepanova, «Foto-montazh. Aleksandr M. Rodchenko», *Fotografie*, nº 3, Praga, 1973, pp. 18-19.

<sup>1</sup> Término empleado en la Unión Soviética durante los años veinte, que hace referencia a la utilización de elementos tipográficos y fotográficos en el diseño de obra.

**KURT SCHWITTERS**

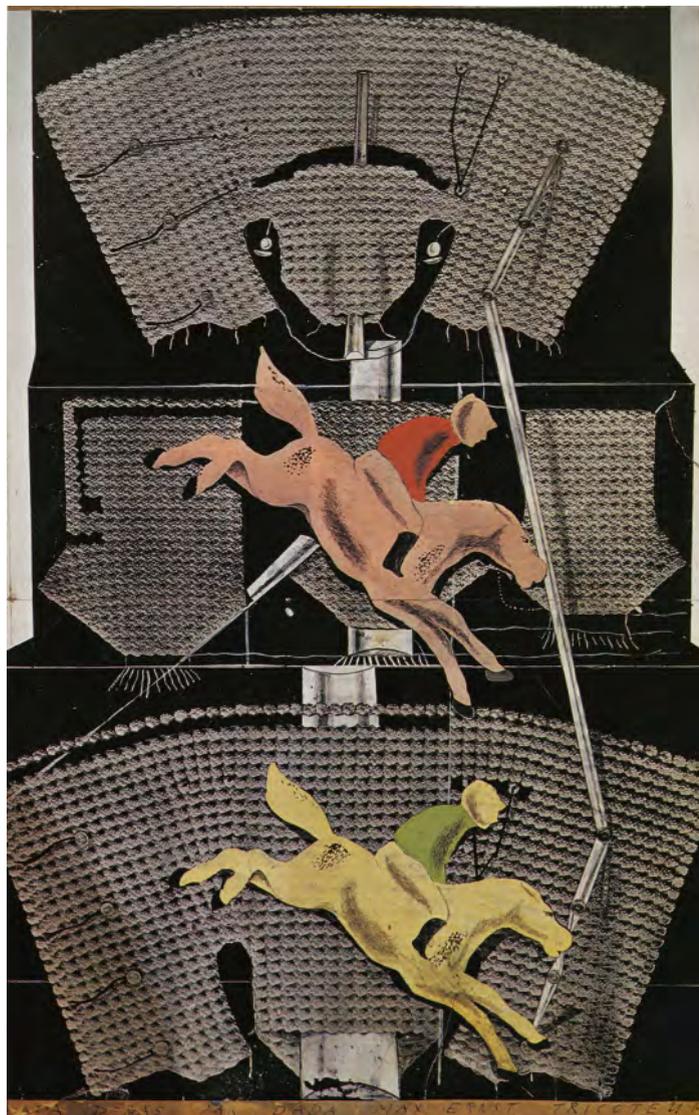
«Las pinturas Merz son obras de arte abstracto. La palabra Merz significa esencialmente el ensamblaje con fines artísticos de todos los materiales imaginables y, desde el punto de vista técnico, el principio de valoración igualitaria de los distintos materiales. La pintura Merz se sirve no sólo de los colores y del lienzo, de los pinceles y de la paleta, sino de todos los materiales perceptibles por el ojo humano y de todos los instrumentos precisos. No debe preocuparnos en absoluto si la forma de los materiales empleados responde o no a un fin determinado. La rueda de un carricoche, la alambrada, el cordón y la guata son elementos con los mismos derechos que pueda tener, por ejemplo, el color. El artista crea seleccionando, repartiendo y deformando materiales. La deformación de los materiales puede ya adivinarse una vez distribuidos por la superficie del cuadro, pero se subraya al dispersarlos, doblarlos, recubrirlos o pintarlos. En la pintura Merz se convierten en superficies la tapa de una caja, el naípe, el recorte de periódico; el cordón, una pincelada o el trazo de un lápiz se convierten en líneas; la alambrada, la capa de pintura o el papel aceitado de envolver el bocadillo, en esmalte; la guata, en pastosidad. El objetivo de la pintura Merz es acortar el camino que va de la intuición a la visualización de la obra de arte para lograr así una expresión inmediata [...]».

Kurt Schwitters, «Die Merzmalerei», publicado originalmente en *Der Zweemann*, nº 1, noviembre de 1919, p. 18.



Kurt Schwitters, Sin título (*Qualit*), 1937-1938

Max Ernst, *Dada-Degas*, ca. 1920-1921

**MAX ERNST**

«Una realidad de *ready-made*, cuya ingenuidad da la sensación de haber sido fijada una vez y para siempre (una canoa), al encontrarse en presencia de otra realidad apenas menos absurda (una aspiradora), en un lugar donde ambas han de sentirse necesariamente desplazadas (un bosque), escapará, precisamente gracias a este encuentro, a esa ingenuidad y a su identidad; a través de una serie de valores variables, pasará de ser una absoluta falsedad a convertirse en un valor absoluto nuevo, verdadero y poético: la canoa y la aspiradora harán el amor. Creo que el mecanismo del collage se revela en este ejemplo tan sencillo. La transmutación absoluta, seguida por un acto puro, como el acto del amor, se presentará naturalmente cada vez que se den las condiciones favorables para estos hechos: la unión de dos realidades, en apariencia irreconciliables, en un plano que aparentemente no les resulta apropiado...

Un día lluvioso de 1919, en un pueblo del Rin, quedé impresionado por la obsesión con la que me quedé observando las páginas de un catálogo ilustrado de objetos dibujados con fines antropológicos, microscópicos, psicológicos, mineralógicos y paleontológicos. Encontré allí una colección de elementos figurativos tan dispares que el carácter puramente absurdo de la colección generó en mí una repentina intensificación de mis facultades visionarias e hizo surgir una ilusoria sucesión de imágenes contradictorias: imágenes dobles, triples, múltiples, amontonándose unas sobre otras con la persistencia y velocidad propias de los recuerdos de amor y de las visiones de duermevela».

Max Ernst, «Au delà de la peinture», *Cahiers d'Art*, XI, 6-7, París, 1936 (sin paginar).

**GUSTAV KLUCIS (1895-1944)**

«Por fotomontaje entendemos el uso de la instantánea fotográfica como medio figurativo. La combinación de fotos toma el lugar que ocupaba la composición en una representación gráfica. Esta sustitución significa que la instantánea no es un apunte de la realidad visual, sino su registro exacto. Su precisión y su carácter documental pueden influir en el espectador de un modo que jamás logrará 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 cartel publicitario con la foto del producto anunciado es mucho más eficaz que con un dibujo del mismo. Las fotografías de ciudades, paisajes, rostros dan al espectador mucho más que lo que jamás lograría ofrecer una pintura de esos mismos objetos. Hasta hoy, la fotografía profesional —es decir, artística— se esforzaba por imitar la pintura y el dibujo; de ahí que su producción haya sido débil y que no haya revelado aún su potencial. Los fotógrafos consideraban que cuanto más se asemejara una foto a un cuadro, más artística resultaba. La verdad es que se ha demostrado lo contrario: cuanto más artística, peor. La fotografía tiene sus propias posibilidades de montaje, que no tienen nada en común con la composición pictórica. La tarea consiste en revelarlas.

Aquí en Rusia podemos señalar las obras de Rodchenko como modelos de fotomontaje: sus portadas, carteles, anuncios e ilustraciones, como en el *Pro eto* de Mayakovski. En occidente son los trabajos de George Grosz y otros dadaístas los que mejor representan el fotomontaje».

Artículo publicado anónimamente con el título «Foto-Montazh» en la revista *Lef*, nº 4, Moscú, 1924, p. 41, y atribuido a Klucis.

**LOUIS ARAGON (1897-1983)**

«Hacia el final de la Guerra, un grupo de artistas en Alemania (Grosz, Heartfield, Ernst), con un espíritu muy distinto del de los cubistas, que pegaban un papel de periódico o una caja de cerillas en medio del cuadro a fin de darse a sí mismos un asidero de realidad, comenzaron a utilizar en su crítica de la pintura la misma fotografía que había retado a la pintura a obtener nuevos fines poéticos, pero liberada ahora de su función mimética y empleada para sus propios fines expresivos. Así nació el collage, que era algo distinto del *papier collé* del cubismo, donde el objeto pegado algunas veces se mezclaba con lo pintado o dibujado, y en el que lo pegado podía ser tanto una fotografía como un dibujo o una imagen de un anuncio: en suma, cualquier tipo de *instantánea plástica*.

Frente a la descomposición de las apariencias en el arte moderno, renacía, disfrazado de simple juego, un nuevo e intenso gusto por la realidad. Lo que suministró al nuevo collage su fuerza y su atractivo fue esa especie de verosimilitud que tomaba prestada del carácter figurativo de los objetos reales, que incluye también sus fotografías. El artista se encontraba jugando con el fuego de la realidad. Se convertía de nuevo en el amo y señor de esas apariencias en las que la técnica de la pintura al óleo le había hecho perderse y hundirse poco a poco. Creaba monstruos modernos y los ponía a desfilar a su antojo: en un dormitorio, en las montañas suizas, en el fondo del mar [...]».

Louis Aragon, «John Heartfield et la beauté révolutionnaire», *Comune*, nº 20, abril de 1935, pp. 985-991.



John Heartfield, *Todo en orden*, fotomontaje para la revista *AIZ*, 1933