

## LA IMAGEN PERVERTIDA: FOTOMONTADORES BERLINESES

**Pablo López Raso**

Universidad Francisco de Vitoria

Dentro de la corta andadura de la fotografía en el contexto de las artes, las vanguardias tradicionalmente han gozado por gran parte de la historiografía artística del papel de valientes promotoras de la imagen fotográfica. Mi intención es valorar adecuadamente como ciertas vanguardias en sus comienzos al utilizar la fotografía buscaron más el linchamiento de este medio, que su potenciación creativa. El grupo que mejor ejemplifica esta actitud son los fotomontadores berlineses dentro de la órbita de Dadá.

La fotografía como vehículo de mimesis creado en el seno de la Revolución Industrial será transgredido por aquellos que reniegan de lo instituido, pues encierra en sí misma la vetusta tradición que los jóvenes vanguardistas pretenden derrocar. Aún cuando muchos acogen la imagen fotográfica por su modernidad, será curioso comprobar como rechazan su utilización convencional, buscando mediante una experimentación extrema, subvertirla, convertirla en algo nuevo; generar con ella una mirada alternativa sobre lo establecido. En este sentido, no se buscaría tanto explorar nuevas potencialidades del medio, sino la negación del uso convencionalmente admitido para ella, la negación de su naturaleza<sup>1</sup>.

La evolución que la fotografía experimenta entre el siglo XIX y el XX, va desde su nacimiento como artilugio técnico acogido como instrumento de asimilación y representación de la realidad, al de instrumento crítico de ésta mediante la contaminación que llevaran a cabo las vanguardias en contra de su calidad documental.

"Debido a este carácter "anti arte" que se le daba a la fotografía, ya en los años veinte los artistas alemanes dadaístas, como Max Ernst, Hanna Hoch, John Heartfield, Raoul Hausmann y George Grosz, la utilizaban en sus carteles ilustrados con fotografías sacadas de periódicos y revistas. Los constructivistas rusos la usaban en sus fotomontajes llenos de crítica política, Y por supuesto también la usaban los surrealistas y los artistas de la Bauhaus. Todos estos movimientos, usando las técnicas del fotomontaje y el collage, trataban de encontrar una nueva visión del mundo"<sup>2</sup>.

Esta opinión de Marga Clark, ejemplifica la tradicional visión del arte de entender *fotografía* como algo no artístico, pero la actitud de ciertos movimientos vanguardistas en mi opinión van más allá del mero gesto de incluir lo extra-artístico como provocación. En muchos casos más que de trasgresión de normas, hemos de hablar de perversión de las mismas. Dadá y los surrealistas utilizan la contaminación de la fotografía como ataque a la burguesía, al poder y en definitiva a la tradición. Pero en sus manos, la fotografía más que un medio es un rehén, una pantalla que soporta sus quejas y ataques.

La modernidad entenderá la fotografía como una excelente víctima que escenifique su proyecto rupturista y trasgresor. La fotografía desde principios de siglo es entendida por los artistas e intelectuales progresistas como una herramienta de poder y control que simboliza el desarrollo industrial y tecnológico de una económicamente poderosa burguesía. Además no se puede olvidar que la fotografía empieza a tener una utilización un tanto perversa al convertirse en un instrumento del poder policial:

"La industrialización de la fotografía permitió que fuera rápidamente absorbida por los métodos racionales -o sea burocráticos- de dirigir la sociedad. Las fotografías dejaron de ser imágenes pintorescas, para empe-

zar a formar parte del decorado general del medio ambiente, hitos y confirmaciones de la realidad que se considera realista. Las fotografías se pusieron al servicio de importantísimas instituciones de control, sobre todo la familia y la policía, como objetos simbólicos e informativos"<sup>3</sup>.

Otro punto de vista negativo que la fotografía transmite a estos críticos del sistema es su papel de complaciente doble de realidad que fascina a la masa narcisista, y el papel de la fotografía como vehículo de difusión publicitaria de los negocios de la burguesía. Si bien es cierto que determinadas vanguardias de orientación analítica buscaron en la fotografía un aliado en sus fines de construir una sociedad nueva e ideal, lo cierto es que sus medios son deudores de un fin trasgresor iniciado por movimientos de inspiración irracional, como Dadá Berlín.

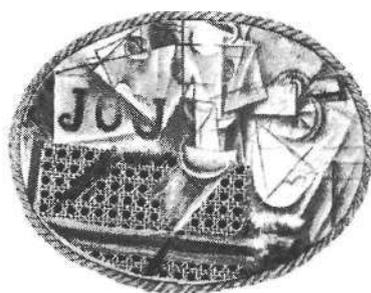


fig. 1: PICASSO, P.:  
*Naturaleza muerta con  
rejilla*, 1912.

Los modernos contaminan la fotografía, trastocando leyes no escritas sobre la no manipulación de lo nacido por generación espontánea. La contaminación<sup>4</sup> de la imagen fotográfica la realizaron de dos maneras, que en muchas ocasiones no son sino los dos pasos del mismo proceso. Doctor Roncero las diferencia denominando a una como collage fotográfico, que consistiría en *conseguir imágenes a través de otras ya hechas, no utiliza la cámara, recicla fotografías realizadas anteriormente, imágenes que suelen reproducirse en medios impresos de masas, y es en todo caso una técnica ligada a la acción de cortar y pegar*<sup>5</sup>. La otra manera es el Fotomontaje, que elude el aspecto artesanal del corta-pegar, por el más industrial del cuarto oscuro. Su resultado es una superficie única fotográfica distinta al *palimpsesto* de distintos estratos que es el collage.

Pero lo cierto es que en su origen en Berlín hay una gran indistinción entre uno y otro. Podríamos explicarlo del siguiente modo: el collage siempre es necesario, el juntar partes heterogéneas en un soporte común; si después reproducimos fotográficamente ese original obtendremos un fotomontaje que además será infinitamente reproducible. Los fotomontadores se denominaron así más como alusión despectiva a *montar* en contraposición al concepto artístico de *crear*, pero realmente lo que hacían eran fotocollages.

El origen del fotomontaje lo encontramos en el collage cubista. Pero según Scharf<sup>6</sup>, no hay constancia de que ni Picasso ni Braque introdujeran verdaderas fotografías en sus obras cubistas. En todo caso, no debemos olvidar que el primer collage realizado en la historia del arte, *Naturaleza muerta con rejilla* (1912) de Picasso, se fundamentaba en la superficie de un hule que simulaba fotográficamente el tejido de mimbre de una silla.

Las consecuencias que acarrió la inclusión del collage y su secuela en forma de fotomontaje dentro de las artes mayores, tuvo una trascendencia que iba más allá de lo meramente estético. Benjamin supo ver estas consecuencias revolucionarias en la estructura del pensamiento que tales técnicas traerían, al observarlas no sólo en el contexto plástico, sino en el teatro de su amigo Bertolt Brecht. El mensaje del collage era la continua ruptura de naturalismo en la mente del espectador, al que en vez de mostrarle "reproducción de situaciones", se le ofrecía descubrirlas por sí mismo<sup>7</sup>. En cualquier caso es la transmisión de lo fragmentario y enigmático como un estado de cosas confusas y caóticas en la civilización moderna.

Los cubistas, en definitiva, abren el camino de lo heterogéneo, de lo mestizo. Su histórica transgresión sobre la mirada renacentista, allanará el camino a posteriores vanguardistas que utilizarán la fotografía como protagonista de sus juegos híbridos. Con la creación del collage, con el fragmento prefabricado declarado como obra de arte, se daban los primeros pasos hacia el arte objetual independiente. En este sentido, la influencia del collage en la historia del arte será crucial, pues los fragmentos introducidos, sin modificaciones, anuncian igual que al fotomontaje, a los primeros *ready-made* de Duchamp<sup>8</sup>, los *objet trouvé* surrealista, las construcciones y *assemblages*, el *collage* de acontecimientos como el *happening*, o los *environments* objetuales, ya en los años sesenta. En el fotomontaje se identifican tres características que formalmente son comunes al collage cubista: ausencia de claridad y equilibrio compositivo desde un punto de vista clásico, inclusión de lo heterogéneo (inclusión de imágenes de distinta naturaleza) y descontextualización (choque de imágenes procedentes de diferentes ámbitos).



fig. 2: CARRA, C: *Oficial francés observando los movimientos del enemigo*, 1915.

Desde un punto de vista anecdótico los futuristas son el eslabón crucial entre la inclusión de realidades extraartísticas de los cubistas y la inclusión de la fotografía sobre soportes de naturaleza plástica. Como hemos visto, los cubistas si bien abren el camino hacia lo heterogéneo, su relación con lo fotográfico es relativa, pues sus collages no utilizan lo fotográfico de manera evidente. Serán los futuristas los primeros en introducir un fragmento de fotografía sobre un soporte plástico: Carlo Carrà en 1915 en *Oficial francés observando los movimientos del enemigo*<sup>9</sup>. Pero esta ventaja que les da a los futuristas el ser pioneros no va a ser aprovechada de cara a la contaminación de elementos fotográficos. Nos encontramos más bien, con que será la pintura futurista la contaminada por la fotografía, por la representación fotográfica del movimiento. Realmente estos pintores llevaban al lienzo las muy conocidas experiencias de Muybridge y Marey con la fotografía, no hacían más que representar las fases del movimiento a través de sus pinturas.

La contaminación de la imagen fotográfica que se lleva a cabo en el periodo de entreguerras tiene dos direcciones marcadas por el ideario de las vanguardias, que a su vez engloban diferentes movimientos. Así nos encontramos una primera tendencia que trabaja en torno a las poéticas de lo irracional, como son Dadá y Surrealismo, frente a una postura más racionalista y analítica que representarían Bauhaus y Constructivistas rusos. Estas tendencias responden a una postura ante el desastre de la I Guerra Mundial: mientras la primera muestra su desencanto de manera escéptica y negativa, la segunda de manera utópica, intentará redimir a la convulsa sociedad mediante un arte nuevo y experimental.

La primera tendencia, mediante métodos críticos propiciará la subversión de la naturaleza de la imagen fotográfica buscando el conflicto con lo establecido, atacando a la enriquecida y corrupta burguesía como culpable de la trágica situación de la sociedad. La fotografía históricamente será utilizada por determinados artistas vanguardistas de esta tendencia como un rehén sujeto a castigo en el contexto de sus disputas contra la burguesía. La perversión de la fotografía era un vehículo válido tanto para la negación del espacio ilusionista renacentista que lleva inscrito el mecanismo fotográfico, como para subvertir las funciones a las que la fotografía había sido condenada por la burguesía.

El mismo progreso industrial que fabricó años atrás la cámara fotográfica, había demostrado que sus fines nunca son inocentes, tal y como certificó la guerra de 1914 mediante la muerte a escala industrial protagonizada por el armamento moderno. Como cualquier otro artilugio creado por el cínico ingenio humano, la fotografía también será vista como un ejemplo de la cínica y falsa sociedad industrial, y en manos de jóvenes artistas antiburgueses encontrará una redefinición:

"El collage fotográfico va a nacer y desarrollarse en un momento en el que el mundo de la cultura intentó cuestionar todos los esquemas rígidos a los que se encontraba apegado desde el Renacimiento. Podía existir un cuadro sin pinceles o sin pintor, incluso sin pintura, o un edificio sin paredes, una escultura sin materia, un poema sin palabras y, por supuesto, una fotografía sin cámara. Las vanguardias artísticas trataron de romper la mayor parte de los planteamientos de la representación imperante de un mundo esencialmente burgués y, por tanto, capitalista y clasista, un mundo capaz de generar una guerra mundial con millones de víctimas"<sup>10</sup>

El hecho de violar el estatuto mimético de la fotografía constituye un ataque directo a normas no escritas, que buscan desestabilizar la inherente necesidad humana de posesión y asimilación de realidad mediante la imagen fotográfica. Buscando conflicto, las vanguardias cambian los papeles a la fotografía, de documento, testimonio inequívoco de realidad, pasa a ser en las manos de las vanguardias de orientación irracional, confusión de lo real. Con las vanguardias de entreguerras más racionalistas, la fotografía en cambio, fue ascendida a rango artístico pleno, buscando opciones a los materiales y técnicas tradicionales que sustituyeran el valor documental de la imagen fotográfica, por el creativo e innovador.

Como se sabe Dadá fue un peculiar movimiento que protestaba contra el sinsentido de la I Guerra Mundial con una actitud irracional. Utilizaban la provocación para poner en crisis todo el sistema, quitando sentido a todo lo que se le atribuye valor y viceversa. Dadá nace simultáneamente en varios puntos de un occidente en crisis, pero será en el país perdedor de la I Guerra Mundial donde aflore con más ímpetu. En Berlín, entre 1917y 1918, su núcleo fundador será principalmente compuesto por Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, George Grosz, Hannah Höch, Johannes Baader, Wieland Herzfelde y John Heartfield. Unos antimilitaristas de ideología comunista que aborrecían el pasado, tanto como el futuro que les esperaba de la mano de la social democracia en el poder tras la guerra. Su descontento y desesperación sólo encuentran alivio en la negación de lo que les rodea.



"Producir cuadros no tiene importancia, los dadaístas dicen: sí antes fueron gastadas cantidades de tiempo, amor y esfuerzo para pintar un cuerpo, una flor, un sombrero, una parte sombreada, etc., nosotros solamente necesitamos coger las tijeras y... recortar representaciones fotográficas de todas las cosas que necesitamos"<sup>14</sup>.



fig. 4: HAUSMANN, R.:  
Crítico de arte, 1919-20.

Pero sería un error pensar que los fotomontadores querían ser máquinas generadoras de imágenes, en realidad, tal y como de manera cínica declarararía Warhol muchos años después, "ser una máquina", significa precisamente todo lo contrario. Los dadaístas sin fe en el futuro, sólo se dedican a contribuir a la ceremonia de la confusión y de la provocación. Y ser una máquina denuncia precisamente lo fundamental de la crisis en que viven inmersos: la pérdida del espíritu, del alma. Pero no en el aspecto romántico-expresionista que tanto desprecian, sino en el sentido de pérdida de identidad en una sociedad sin valores ni rumbo político definido.

Tal y como asegura Doctor Roncero<sup>15</sup>, el mundo que habitan los dadaístas es un mundo que ya está invadido por las imágenes fotográficas. Ante este panorama la estrategia dadaísta determina que no era necesario producir nuevas fotografías, su apropiación y reciclaje era suficiente. Un buen ejemplo es su visión de la prensa de aquellos años, que es entendida como contaminación de la mente. El amontonamiento de elementos sin sentido que llevan a cabo en sus primeras obras busca emular la confusión mental de una sociedad a la deriva. La obra es concebida como un *todo* en el que cohabitaban diversos elementos entremezclados que no pierden por eso su sentido individual. Pero en contra de lo que muchos piensan, en su origen la fotografía no es reivindicada como una alternativa a la pintura, no es elegida como la promesa del arte moderno. No lo podía ser porque la fotografía está incluida en la cultura que tanto desprecian:

"Me río de la ciencia y de la cultura, estas seguridades miserables de una sociedad condenada a muerte"<sup>16</sup>.



fig. 5: HÖCH, H.: *DA-dandy*, 1919.

Desde un punto de vista conceptual la postura básica del fotomontaje, que consiste en *tomar* en lugar de *hacer*, proviene de los *ready-mades* de Duchamp, de los que se infiere que el artista no inventa nada, simplemente usa, manipula, desplaza, reformula, reposiciona lo que la historia le ofrece. Esto, en opinión de Douglas Crimp<sup>17</sup>, no significa despojar al artista de su capacidad de intervenir, de alterar o expandir un discurso, sino prescindir de la ficción de que la fuerza emana de un ser autónomo situado fuera de la historia y la ideología. La propuesta de los *ready-mades* implica que el artista no puede *hacer* sino sólo *tomar* (o retomar) lo que ya existe. Es decir, el método en sí consiste en denunciar crisis con más crisis.



fig. 6. Portada *Berliner Illustrierte Zeitung*, 1919.

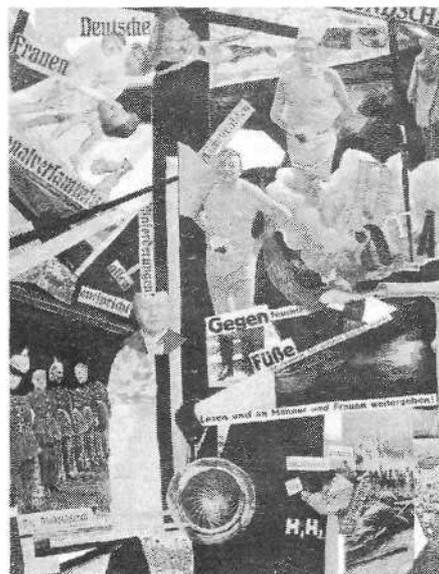


fig. 7. HÖCH, H. *Panorama Dadá*, 1919.

Los fotomontajes de Hanna Höch están íntimamente relacionados con los medios de comunicación y la publicidad. En las primeras obras de Höch no podemos encontrar ningún rastro de fascinación por la imagen fotográfica. La razón principal es que procede de la prensa. Alemania junto a países como Estados Unidos había sido pionera en la inclusión de imágenes en su prensa. Periódicos como el *Berliner Illustrierte Zeitung* publica instantáneas desde 1884, como un escaparate de una sociedad moderna y sofisticada<sup>18</sup>. Pero lo que ven los artistas berlineses es el aspecto frívolo e idealizador de unas imágenes que no describen todos los planos de la realidad. No en vano la prensa era una eficiente herramienta en manos de la burguesía<sup>19</sup>.

Los fotomontadores berlineses analizarán los procedimientos fotoperiodísticos y publicitarios para así pervertir sus reglas, llevando toda lógica visual a la extinción. Un fotomontaje como "Panorama Dadá" 1919 muestra mejor que ningún otro como la fotografía periodística es destruida, para reutilizarla caprichosamente, ingenuamente, como la burla infantil hacia lo grave y trascendente. En este trabajo Höch se apropia de las imágenes del presidente Ebert y del ministro de guerra que aparecen en 1919 en el Berliner Illustrirte Zeitung disfrutando de unos relajados días en un balneario. Descontextualizados y con un texto que reza "contra la humedad de los pies", aparecen como dos auténticos idiotas exhibiendo un ridículo aspecto. El fotomontaje es un aviso para navegantes: si hay manipulación en un sentido también la hay en el otro. Tanta frivolidad hay en una imagen como en otra.

El fotomontaje era el verdadero medio del antiartista, y se usaba para atacar el realismo convencional con un realismo dislocado y carente de sentido como arma. Además, desde un punto de vista técnico, era moderno en su relación con la reproducción fotomecánica y la comunicación de masas, y conviene observar aquí que, cuando exponía sus fotomontajes originales, Heartfield solía exponer con ellos las páginas de periódicos y revistas en los que se habían reproducido<sup>20</sup>. Es una propuesta que busca la expresión de la provocación:

"Heartfield, Grosz y Ernst (...) no sólo utilizan la fotografía de formas nuevas y poéticas, sino que la utilizan expresivamente para destruir su propiedad intrínseca de imitación; el gusto tradicional por la imitación era, indudablemente, el factor que daba sentido y encanto a la descomposición de apariencias resultante del fotomontaje"<sup>21</sup>.

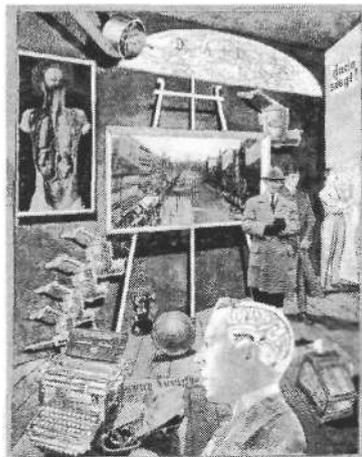


fig. 8. HAUSMANN, R.:  
*¡Dadá vence!*, 1920

Paradójicamente esta técnica revolucionaría-nihilista con el tiempo acabará por convertirse en una práctica espectacular ya no por su fin provocador, sino porque era susceptible de comunicar de manera alegórica cualquier mensaje. La ambigüedad de unos elementos fragmentarios e inconexos, cobra sentido cuando unos elementos simbólicos son cuidadosamente escogidos y tendenciosamente colocados, de cara a provocar poderosas asociaciones que se materializan en eficaz propaganda. La potenciación de estos aspectos es lo que acaba con el original sentido dadaísta del fotomontaje.

La sociedad de fotomontadores duró poco, al menos en la esfera puramente Dadá. Fue un corto, pero intenso camino que les acabaría llevando a cada uno a distintos destinos. En 1921 se podría datar esa separación, aunque en el caso de Hausmann y Höch tiene lugar un año más tarde, coincidiendo también con la ruptura de la relación sentimental que también les unía. A partir de ese momento Hausmann casi como un animador institucional de un Dadá que había tocado techo, entrará en colaboración con

Schwitters para difundir el dadaísmo en Praga. La influencia de Schwitters conduce hacia una formalidad compositiva a los fotomontajes de Hausmann. Buen ejemplo de ello, según Marchán Fiz<sup>22</sup>, es la obra "ABCD", donde la disposición de los elementos en la imagen gana solidez gracias a una clara articulación basada en una diagonal típicamente constructivista. A partir de 1923 abandonará la práctica del fotomontaje por una fotografía experimental.

Höch, por su parte, acabará materializando sus fotomontajes en cuadros al óleo, como si quisiera dotar a sus imágenes de cierto respeto. Años después, en la década de los cincuenta volverá a trabajar el fotomontaje, pero en esta ocasión tratando de explotar estrategias que en su día destruía. Así su resultado es demasiado publicitario, con montajes de elementos claros y aislados que eluden el riesgo.

Heartfield, que junto a Grosz abandona Dadá para trabajar en el expresionismo político, acaba potenciando en el fotomontaje métodos alegóricos de confiscación, superposición y fragmentación, lo que convierte al fotomontaje en una herramienta de propaganda para la agitación de masas.

La sensación que se tiene al leer los análisis que del fotomontaje hicieron los berlineses años después, es de tremenda suerte y orgullo por ser los padres de una criatura que empezó siendo una gamberrada para acabar siendo algo tan trascendente que la adoptarían otros movimientos artísticos. George Grosz recordaba que en 1916 Heartfield y él no podían imaginar las inmensas posibilidades del fotomontaje,

"Ni la peliaguda y prometedor carrera que le esperaba a aquella nueva invención. En un pedazo de cartón enganchamos un batiburrillo de anuncios de cinturones para hernias, libros de canciones para estudiantes, comida para perros, además de etiquetas de schnaps, de botellas de vino, fotos de hojas sueltas que recortábamos a nuestro gusto para decir con imágenes aquello que los censores no nos hubieran permitido decir con palabras"<sup>23</sup>.

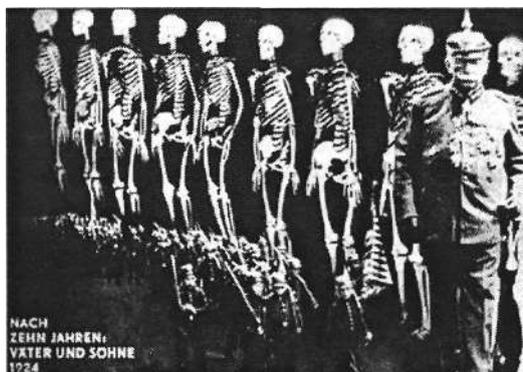


fig. 9. HEARTFIELD, J.: Después de diez años: Padre e hijos, 1924

Como potente herramienta de comunicación Dubois detecta una especie de doble voluntad global:

"(...) de una parte, integrar la imagen fotográfica, con sus características propias, en una especie de gran amalgama de soportes, como si esta imagen debiera ser desacralizada, devuelta al estatuto de objeto (casi de consumo), incluso de derecho, o en todo caso de vestigio y de ingrediente ordinario; de otra parte, hacer corresponder esta mezcla de materias con juegos de combinaciones simbólicas. Las asociaciones de fragmentos fotográficos juegan así con todos los hilos de la analogía, de la comparación, del acoplamiento de ideas, ya sea con un sentido político de rebelión y de crítica o con el (poético) de una metaforización positiva y expansiva"<sup>24</sup>.

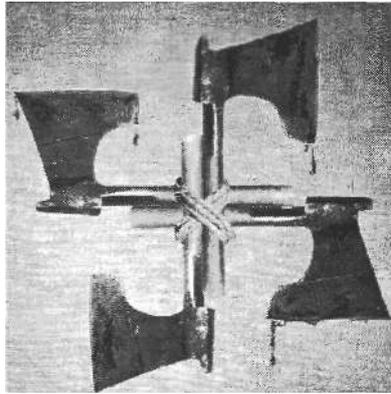


Fig. 10. HEARTFIELD, J.:  
*La vieja consigna del nuevo Reich: Sangre y hierro, 1933.*

En lugar de despertar una emoción estética en el espectador, el fotomontaje estaba destinado a fragmentar al máximo la reacción del que lo miraba, a provocar choques mediante la desacralización de la reproducción mecánica moderna y la ausencia de todo concepto artístico tradicional<sup>25</sup>. Pero la fiera acaba amansada, y los propios fotomontadores utilizaran el lenguaje propagandístico que atacaban, como es el caso de Heartfield, gran paradigma del cartelismo político:

"La obra de Heartfield se caracteriza por una compleja integración gráfica de imágenes, lo que, con frecuencia, consigue componiendo hábilmente sus temas antes de fotografiarlos y teniendo ya bien pensado el montaje final, y usando sagazmente el pincel y el aerógrafo. Pero la eficacia de los fotomontajes de Heartfield se debía, en último término, a una notable facilidad para retener imágenes y una gran propensión a cambiarlas mentalmente con el fin de crear sus desconcertantes metamorfosis"<sup>26</sup>.

El contundente simbolismo de los fotomontajes políticos de Heartfield será ajeno al concepto dadaísta de azar y yuxtaposición fortuita que llegó a practicar en obras como "Pequeña carpeta de Grosz"<sup>27</sup> (1917). Las composiciones de Heartfield en su etapa de compromiso político no tienen nada de casual, como en Dadá, fusiona diversos elementos con la iconografía del militarismo, de la tecnología y del comercio:

"El poder para provocar fortísimas reacciones que caracteriza el fotomontaje, está precisamente en su facultad de dar a lo absurdo apariencia de verdad y a lo verdadero apariencia de absurdo. Los tremendos comentarios de Heartfield sobre el caos alemán resultarían demasiado ridículos, demasiado imposibles, de no estar presentados en forma de dibujo o pintura"<sup>28</sup>.



Fig. 11.  
HAUSMANN,  
R.: *Tatlin en casa, 1920*

Paradójicamente la consistencia y efectividad de los mensajes que se pueden generar mediante el collage fotográfico acabarán siendo imitados por el mundo publicitario. El éxito y consagración del fotomontaje en aspectos simbólicos y formales residió en la propaganda política<sup>29</sup> de una Alemania convulsiónada por recientes desastres bélicos. De esta manera se constata como una técnica de origen trasgresor y revolucionario, empieza a ser absorbida por las estrategias mercantilistas a las que busca criticar. El propio Hausmann, en una conferencia de 1931 (como un dadá amaestrado ya por la alta cultura) concedía al fotomontaje toda clase de virtudes, y una larga vida más allá del ámbito meramente artístico:



"El momento dialéctico de las formas, que constituye la particularidad del fotomontaje, le seguirá garantizando una supervivencia prolongada y propicia (...). Se puede pretender que el fotomontaje triunfe tan bien como la fotografía o el cine, dando su contribución al desarrollo de nuestra visión y de nuestra conciencia de las estructuras ópticas, psicológicas y sociales en un sentido sorprendente, y de ello gracias a la exactitud de los datos, en los que el contenido y la forma, el sentido y la apariencia forman una sola unidad"<sup>30</sup>.

Fig. 12. HAUSMANN, R.:  
ABCD, 1923

Dawn Ades, en la introducción de su libro *Fotomontaje*<sup>31</sup>, cita a una Hanna Höch, que con una nostalgia inusitada, a la par que una mala memoria, afirma que el único propósito del fotomontaje era integrar los objetos del mundo de las máquinas y de la industria al mundo del arte. El problema de Höch, y el del resto de componentes, fue el de adquirir gloria en vida y además tener que justificarla. Tal y como afirma Toby Clark<sup>32</sup>, en sus orígenes el fotomontaje se practicó como un pasatiempo que emulaba el gusto *Kitsch* o popular de soldados alemanes que enviaban a sus casas imágenes de revistas combinadas con las suyas a modo de simpáticas postales. Efectivamente, el mismo Heartfield desde la trinchera, y para eludir la censura realizaba postales en las que los símbolos ocultos, siempre relacionados con la falta de respeto a los mandos trasmitían caos e ironía a partes iguales.

La conclusión acerca de los fotomontadores berlineses es que ellos mismos caen en la perversión de olvidar con el tiempo cual fue realmente la función de la fotografía en los días de juventud e inconformismo. Con el tiempo y su reconocimiento como artistas presentes en los libros de Historia del Arte, los fotomontadores tratan de ennoblecer una iniciativa, de rodearla de un halo de voluntad artística que acaba constituyendo en sí misma una mayor perversión, que la que inicialmente les impulsaba a realizar sus ácidas imágenes.

Hoy en día los manuales de Historia del Arte, los de Historia de la fotografía, no se ponen de acuerdo. Por una parte está la postura que yo defiendo, que consiste en ver el fotomontaje de los dada-

ístas berlineses como una estrategia destructiva y desmitificadora tanto del arte como de las imágenes de los medios de comunicación. Y por otra parte, estaría el tópico que aparece en más lugares de los debidos: fotomontaje como histórica reivindicación estética de la fotografía contra la pintura al óleo<sup>33</sup>.

"Esta técnica, de tanto resabio ingenieril, desplaza al concepto tradicional de composición o, en todo caso, se trata de una composición a través del caos. Y por supuesto, la desintegración de los hábitos visuales establecidos que él propicia, tiene un correlato inseparable en la metrópoli moderna, metáfora por antonomasia del gran montaje.(...) No me sorprende en consecuencia que los dadaístas berlineses acaben siendo los protagonistas de una estética de la destrucción (...)"<sup>34</sup>.

## NOTAS

<sup>1</sup> Cuando hablo de naturaleza fotográfica me refiero al convencionalismo culturalmente aceptado por el común de los espectadores de otorgar a la fotografía como principal valor el documental, el de la captación objetiva de la realidad derivado de su naturaleza indicial.

<sup>2</sup> CLARK, M. *Impresiones fotográficas. El universo actual de la representación*. Madrid, Instituto de estética y teoría de las artes, 1991, p. 72.

<sup>3</sup> SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa, 1996, p.31

<sup>4</sup> Por contaminación entiendo toda manipulación tendente a subvertir la función convencionalmente asignada a la fotografía, esto es la documental ya citada.

<sup>5</sup> DOCTOR RONCERO, R. *La fotografía sin cámara. Collage y fotogramas recientes en España*. Madrid, Canal de Isabel II, 1994, p. 10.

<sup>6</sup> SCHARF, A. *Arte y fotografía*. Madrid, Alianza, 1994, p. 294.

<sup>7</sup> ULMER, G. L. "El objeto de la poscrítica". *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1998, pp. 127-129.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> SCHARF, A., op. cit., p. 296.

<sup>10</sup> DOCTOR RONCERO, R., op. cit., p. 11.

<sup>11</sup> SCHARF, A., op. cit., p. 296.

<sup>12</sup> HAUSMANN, Raoul. *Courrier Dada*. París, Le Terrain Vague, 1958. Véase también WESCHER, H. *Historia del collage: del cubismo a la actualidad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 110.

<sup>13</sup> Por esta razón no es de extrañar que Grosz dedicase un dibujo-montaje en las páginas interiores de la revista *Der dada* (núm. 3, 1920) al profesor fotomontador Hausmann.

MARCHAN FIZ, S. *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*. Summa Artis, tomo XXXIX. Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 142.

<sup>14</sup> HERZFELDE, W. "Zur Einführung". *Dada-Messe*, 1920, citado en MARCHAN FIZ, Simón. *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, op. cit., p. 140.

<sup>15</sup> Cf. DOCTOR RONCERO, R., op. cit.

<sup>16</sup> HAUSMANN, Raoul. "Manifiesto Dadá". *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid, Ed Istmo, 1999, p. 207.

<sup>17</sup> CRIMP, D. "Del museo a la biblioteca". *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona, Ed. M.A.C.B.A., 1997, pp. 45-58.

<sup>18</sup> LEDO, Margarita. *Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad*. Madrid, Cátedra, 1998, p. 69

<sup>19</sup> RAMÍREZ, J. A. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, Cátedra, 1997, p. 21

<sup>20</sup> SCHARF, A., op. cit., p. 298.

<sup>21</sup> ARAGON, L. "John Heartfield et la beauté révolutionnaire"(1935), citado en SCHARF, A., op. cit., p. 308.

<sup>22</sup> MARCHÁN-FIZ, S. op. cit., p. 147

<sup>23</sup> BUCHLOH, B. "Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo". *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona, Ed. M.A.C.B.A., 1997, p. 99-136.

<sup>24</sup> DUBOIS, P. "La fotografía y el arte contemporáneo". *Historia de la fotografía*. Barcelona, Alcor, 1988, p. 236, 237.

<sup>25</sup> NESBIT, M. "Fotografía, arte y modernidad (1910 - 1930)". *Historia de la fotografía*. Barcelona, Alcor, 1988, p. 116, 117.

<sup>26</sup> SCHARF, A., op. cit., p. 301.

<sup>27</sup> Parece ser que Heartfield combinó para esta obra viejas planchas grabadas, encontradas en la imprenta, con eslóganes en palo seco. Violó la rígida disposición vertical-horizontal, y vertió escayola húmeda sobre los tipos y las planchas para así trabajar con la inclinación que quiso.

HOLLIS, Richard. *El diseño gráfico*. Barcelona, Ed. Destino, 2000, p. 52.

<sup>28</sup> SCHARF, A., op. cit., p. 301.

Wescher considera que Heartfield con su propaganda anti-nazi consiguió conectar con una amplia masa, siendo su mérito principal "haber dado a la propaganda una forma óptica considerada ejemplar, dentro y fuera de Alemania".

<sup>29</sup> WESCHER, H. *Historia del collage: del cubismo a la actualidad*. Barcelona, Gustavo Gilí, 1976, pp. 215, 216.

<sup>30</sup> HAUSSMANN, R., op. cit., pp. 46-49.

<sup>31</sup> Cf. ADES, Dawn. *Fotomontaje*. Barcelona, G.Gili, 2002.

<sup>32</sup> CLARK, Toby. *Arte y propaganda*. Madrid, Ed. Akal, 2000, p32.

<sup>33</sup> En este sentido se puede citar a Marga CLARK, Dawn ADES, y en mi opinión el caso más grave en es el catalogo del IVAM sobre sus fondos de fotomontaje, donde se glorifica e idealiza en exceso el origen de lo que sólo quería ser una gamberrada. No se puede citar únicamente aspectos artísticos-experimentales, sin una clara alusión a la esencia misma de Dadá: azar y caos.

Cf. *Fotomontaje en la colección del IVAM*. Valencia, I.V.A.M., 2000

<sup>34</sup> MARCHÁN-FIZ, Simón. *Berlín punto de encuentro de lo moderno: el arte en Berlín de 1900 a 1933*. Madrid. Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1989, p.p. 36, 37.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADES, Dawn. *Fotomontaje*. Barcelona, G.Gili, 2002.
- BUCHLOH, B. "Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo". *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona, Ed. M.A.C.B.A., 1997.
- CLARK, M. *Impresiones fotográficas. El universo actual de la representación*. Madrid, Instituto de estética y teoría de las artes, 1991.
- CLARK, Toby. *Arte y propaganda*. Madrid, Ed. Akal, 2000.
- CRIMP, D. "Del museo a la biblioteca". *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona, Ed. M.A.C.B.A., 1997.
- DOCTOR RONCERO, R. *La fotografía sin cámara. Collage y fotogramas recientes en España*. Madrid, Canal de Isabel II, 1994.
- DUBOIS, P. "La fotografía y el arte contemporáneo". *Historia de la fotografía*. Barcelona, Alcor, 1988.
- HAUSMANN, Raoul. "Manifiesto Dadá". *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid, Ed Istmo, 1999. p 207.
- HAUSSMANN, Raoul. *Courrier Dada*. París, Le Terrain Vague, 1958.
- HERZFELDE, W. "Zur Einführung". *Dada-Messe, 1920*, citado en MARCHAN FIZ, Simón. *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*.
- HOLLIS, Richard. *El diseño gráfico*. Barcelona, Ed. Destino, 2000.
- LEDO, Margarita. *Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad*. Madrid, Cátedra, 1998.
- MARCHAN FIZ, S. *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*. Summa Artis, tomo XXXIX. Madrid, Espasa Calpe, 1996
- MARCHÁN-FIZ, Simón. *Berlín punto de encuentro de lo moderno: el arte en Berlín de 1900 a 1933*. Madrid. Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1989.

- NESBIT, M. "Fotografía, arte y modernidad (1910 - 1930)". Historia de la fotografía. Barcelona, Alcor, 1988.
- RAMIREZ, J. A. Medios de masas e historia del arte. Madrid, Cátedra, 1997.
- SCHARF, A. Arte y fotografía. Madrid, Alianza, 1994.
- SONTAG, S. Sobre la fotografía. Barcelona, Edhasa, 1996.
- ULMER, G. L. "El objeto de la poscrítica". La posmodernidad. Barcelona, Kairós, 1998.
- VV.AA. Fotomontaje en la colección del IVAM. Valencia, I.V.A.M., 2000.
- WESCHER, H. Historia del collage: del cubismo a la actualidad. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.