Rodchenko, Hausmann, Renau

Se llegará a enseñar a todos el fundamento de todos los oficios lo mismo que de todas las máquinas, trabajando (según ciertos sistemas, ya elaborados) sobre el banco y el tornillo, modelando la materia bruta, haciendo por sí mismo las partes fundamentales de todas las cosas y máquinas, lo mismo que las máquinas sencillas y las transmisiones de la fuerza a que se reducen todas las máquinas

Carta de Kropotkin dirigida a Francisco Ferrer Guardia

Este pasado mes de diciembre de 2008 hemos podido apreciar, sobre todo los residentes en la ciudad de Zaragoza, tres apuestas fundamentales de las conocidas como vanguardias históricas que, curiosamente, han encarnado tres caminos evolutivos de la plástica en el marco de desarrollo de la reproductibilidad de la imagen, tal y como fue teorizada por Walter Benjamin: La importante exposición itinerante *Josep Renau 1907-1982. Compromiso y cultura*, ahora en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, cuya entrega de su actividad plástica al compromiso social y político surge de su conocimiento del realismo social de los fotomontajes de John Heartfield; La recientemente inaugurada exhibición de una pequeña parte de la colección de la obra de Raoul Hausmann conservada en el Museo Departamental de Arte Contemporáneo de Rochechuart, en el Palacio de Sástago de la Diputación de Zaragoza, gran representante del dadaísmo berlinés que abrió la sinestesias de los simbolistas mediante registros de representación objetivos como la fotografía; y finalmente pero en Barcelona, exactamente en la Casa de la Pedrera gestionada por la Caixa Catalunya (quizás un deambulatorio un tanto angosto y "artístico" para un contenido de esta naturaleza), la gran antológica *Ródchenko. La construcción del futuro*, pionero constructivista soviético pero alumno en un principio del suprematismo de Malevitch. Casualmente los tres experimentaron con sus propias carreras la sustitución del pulso de la mano genial y artística por el automatismo objetivo de la cámara fotográfica, de las tijeras y del pegamento, lo que planteó la superación de la obra de arte y su extensión a los nuevos intereses sociales, así como su adaptación armónica a la producción

industrial y sus capacidades de progreso una vez superadas las limitación de la explotación capitalista y de la hegemonía de la administración económica del mercado. La pintura tradicional de caballete, sustentada en el sistema de representación ficticia y perspectiva de un único punto de vista, aquel impuesto, debe ser sustituido por otro acorde a la abundancia de información propiciada por las posibilidades de duplicación técnica de la imagen, ya que la representación tan sólo puede aspirar a presentar el enmascaramiento que supone el valor de cambio frente a los reales usos de los objetos, lo cuales, sobre todo en el caso de Hausmann, adquieren tintes fenomenológicos de una gran trascendencia incluso para nuestro presente.

Por esta razón, cuando en el primer capítulo del catálogo de la exposición de Renau Jaime Brighuega -comisario de la misma- plantea la decadencia del arte comprometido hoy en día, esta cuestión alcanza unas dimensiones políticas enormes, las cuales incluso trascienden los compromisos políticos sociales de estos creadores polifacéticos (casualmente o no, los tres tuvieron en sus juventudes influencias y contactos anarquistas), dado que hunde el dedo de lleno en el lugar que hoy ocupa la obra de arte, su marco institucional y su rol histórico: es la objetividad de la fotografía y el cine la que para Hausmann abre optofonéticamente las sinestesias de la obra total -antes cerrada-, la que para Rodchenko materializa en imágenes y construcciones reales los logros alcanzados por futuristas y suprematistas anteriores, y la que en la Guerra Civil Española aventajó el cartel como modalidad creativa social y relegó a la pintura de caballete a simple género decorativo de los interiores burgueses trasnochados.

LA MATERIA DEL FUTURO

> *… gracias a la riqueza del material y la realidad manifiesta de lo reproducido* [Rodchenko] *priva de sentido toda ilustración "artístico-gráfica".*
>
> Varvara Stepanova, *Los constructivistas*, 1923.

Tras la disolución del las antiguas fórmulas representativas con el futurismo, el suprematismo y el dadaísmo, se toma conciencia de la necesidad de una construcción de nuevas formas de expresión que comulguen

con la nueva realidad. Ya no se trata de un constante ataque contra el arte imitativo, sino de la búsqueda de una coherencia de las formas expresivas y sus relaciones con el entorno, cometido para el que la realidad social adquirió progresivamente una mayor importancia. Todas las investigaciones plásticas, desde el comienzo de la década de 1920, se ceñirán a dos alternativas fundamentales: la función constructiva del artista emparentado ahora con el ingeniero, con la que se quiere romper con el aislamiento del "arte por el arte", y el servicio prestado a la materialización plástica y literaria, al autoconocimiento y a la percepción de la realidad bajo la primacía hegeliana de la poesía, en lo que se empeñará fundamentalmente el surrealismo. Ambas vertientes paradójicamente son opuestas al concepto de vanguardia por ser contrarias a la dispersión de las aportaciones formales vanguardistas y tendentes a la unificación de los intentos, aunque las discrepancias de las proposiciones de los protagonistas harán imposible alcanzar la unidad de acción deseada, además de que, curiosamente, es después del dadaísmo cuando se alcanza la máxima expansión de la intervención plástica en todos los ámbitos de la vida, y la ruptura con las limitaciones institucionales, precisamente por ubicarse este movimiento entre la cualidad objetual de la realidad y la imagen que va a imperar a partir de entonces.

El paso decisivo hacia esta evolución se dio tempranamente en la recién creada URSS, y en concreto de la mano de Alexandr Rodchenko (1891-1956, natural de San Petesburgo) en el seno del grupo Zhivskulptarkh, fundado en 1919 con el fin de unir pintura, escultura y arquitectura en un proyecto común, y exponiendo sus primeros resultados en verano y otoño de 1920 en Moscú, incluyendo sus bocetos arquitectónicos.

En 1918, siendo miembro del IZO (Departamento de Bellas Artes de la Comisaría de Instrucción) y una vez estallada la Revolución de Octubre, Rodchenko comenzó a realizar sus primeras construcciones en tres dimensiones tras colaborar entre otros con Yakulov y Tatlin en el diseño para el Kafe Pittoresk. En esta ocasión pudo estudiar la proyección de la luz sobre diversos materiales, interés que adquirió inspirado por la obra de Tatlin (con quien expuso en *El Almacén* en la primavera de 1916). A esta influencia respondió de dos formas diferentes. La primera de ellas

consistió en una serie de collages realizados con pedazos de papeles decorativos entre 1914 y 1915. Éstos muestran su inclinación hacia lo material y hacia la interacción de las formas a pesar de estar inspirados en el cubismo, pues su finalidad son las composiciones abstractas que le ofrecen los resultados deseados. Estos collages son continuados en 1918 por composiciones suprematistas en las que domina la diagonal del máximo del equilibrio de fuerzas que niega las condiciones naturales, tal y como ocurre en ciertos collages de su compañera Varvara Stepanova (1894-1958), totalmente abstractos a pesar de la figuración contenida en las ilustraciones y tipografías, pues los recortes responden únicamente a los intereses compositivos compartidos con los collages que realizó Rodchenko (serie de *Billetes*, 1919). La otra dirección tomada la constituye una serie de obras geométricas iniciadas en 1915 y realizadas con los instrumentos propios del dibujo lineal. Estas dos vías de experimentación confluyeron en las construcciones tridimensionales de maderas, metales, cartones, alambres y cristales fundamentalmente. Tales obras constituyen una prolongación de los relieves de Tatlin, Puni y Klyun, además de las obras de Lev Bruni, Tevel' Shapiro y Petr Miturich. En cambio, Tatlin no es el único que ejerció su influencia sobre Rodchenko, ya que su detractor principal, Malevitch, constituyó también una referencia fundamental en su carrera plástica. En 1918, también desde el suprematismo, presentó la serie *Negro sobre negro*, una clara contestación a *Blanco sobre negro*. Aunque Christina Lodder vea en esta monocromía una tabula rasa, no la podemos considerar todavía un cierre total a la profundidad de la pintura frente a la ventana infinita de Malevitch, dado que las formas desarrolladas sobre el negro nos informa que estos primeros monocromos son para Rodchenko un punto de partida en la creación, que sustituye la policromía por la *faktura* tal y como logra Malevitch en la última fase del suprematismo con *Blanco sobre blanco* ese mismo año. De hecho, en 1919 Rodchenko redacta *Del manifiesto de los suprematistas y pintores no figurativos*, donde niega la existencia de los objetos en el arte para afirmar la creación espiritual abstracta global y, aunque estos trabajos bidimensionales den la impresión de constituir un camino paralelo a las primeras construcciones espaciales, ambas direcciones se complementan, porque si la pintura pierde su especificidad, las construcciones ganan autonomía objetual, tal y como demostró la exhibición conjunta de *Negro sobre negro* y sus primeras

construcciones tridimensionales en la *X Exposición Oficial, Creación No Objetiva y Suprematismo* (*Bespredmetnoe tvorchestvo i Suprematizm*), celebrada en Moscú en 1919.

Queda claro que, con la pérdida del objeto en la representación, el arte tiende hacia la creación de objetos concretos con valor en sí mismos, tanto en una sucesión de investigaciones como en una serie de declaraciones teóricas. A finales de la segunda década del siglo XX, Rodchenko parte del estudio de la dinámica en la intersección de planos y de "concentraciones de colores y formas", donde el protagonismo pertenece totalmente a la luz y su incidencia sobre las figuras, dando el gran paso de los estudios bidimensionales a las tres dimensiones. A partir de la función de la línea en el plano, Rodchenko enseguida alcanzó el dinamismo de las formas geométricas puras, plasmadas en distintos materiales entre 1918 y 1921, mientras evolucionan según una paulatina liberación del objeto creado respecto a las limitaciones espaciales. De esta forma logra un pleno desarrollo del movimiento autónomo del objeto en función de la unidad, y para ello comienza por estudiar las relaciones existentes entre la *faktura*, la forma y el material empleado como paradigma del acto constructivo, también visible en las construcciones de Konstantin Medunetsky, Karl Ioganson y los hermanos Georgi y Vladimir Stenberg, basadas en el control matemático y universal que no deja nada al azar, a diferencia por ejemplo de las construcciones de Kurt Schwitters, planteadas como un enfrentamiento entre la acción creativa del artista y lo imprevisto del material. Rodchenko, en este sentido, se adelanta al diseño geométrico abstracto realizado con compás y cartabón, con el fin de eliminar lo accidental material y subjetivo de la creación en busca de las leyes universales de la construcción. De ahí que sus esculturas fuesen consideradas máquinas, dado que fueron producidas por medios totalmente mecánicos con el fin de reducir el gesto del ensamblaje y la división de las partes, tal y como procederá posteriormente a través de la fotografía. Las medidas llegan a ser totalmente estándares, regidas únicamente por la ley del número.

La evolución de Rodchenko en su constante abandono de la pintura, se estratifica en tres series de construcciones tridimensionales, comprensibles desde la misma evolución pictórica que muestra fundamentalmente en tres exposiciones:

La *X Exposición Estatal* de 1919 mostró sus trabajos del año anterior junto con sus pinturas geométricas, trasladando los principios constructivos incipientes a las tres dimensiones mediante la línea, hecho visible en los fuertes ángulos de estas primeras construcciones que unen las distintas partes diseñadas para ser ensambladas. Se trata de esculturas que él mismo denominó "construcciones espaciales" en su libro *Construcciones espaciales. Ensambladas y desmontadas*, donde se refiere todavía a sus producciones, unas veces como "construcciones" y otras como "esculturas", aunque en ellas Rodchenko ya muestra sus intenciones encaminadas hacia lo objetivo e impersonal. Algunas de estas construcciones están coloreadas en blanco (aunque todavía recurre a otros colores) y así, junto con el negro de sus monocromos, ya demuestran su afinidad con la fotografía y el cine como medios de reproducción que pueden dar salida a la exclusividad que el arte ostenta -el mismo que Rodchenko se dispuso a acabar siguiendo los argumentos vanguardistas de la época-, porque posiblemente confíe en la reproducción estandarizada para separar el diseño del material y poder así estudiar las *fakturas* sin la intromisión de la creatividad artística.

Estas construcciones todavía están determinadas por un soporte y una composición simétrica respecto a un eje central, sin poseer una unidad dinámica al basarse en el principio de ensamblaje de las distintas partes porque, al fin y al cabo, es la luz la responsable de esta unidad a través de su relación dialéctica con las sombras, a parte de de los diversos ángulos y perspectivas. Rodchenko continuó su camino ya marcado a partir de estas primeras construcciones, en vistas a un mayor organicismo que fuese capaz de dotarlas de autonomía respecto a las leyes naturales del movimiento, relegando de esta manera al olvido el término "escultura". Rodchenko dio un paso decisivo con una segunda serie tridimensional llamada "construcciones según el principio de las Formas Iguales" o "Superficies que reflejan la luz", con las que tiende a anular la disparidad de las diversas partes ensambladas a pesar del respeto que mantuvo su primera producción escultórica hacia las leyes matemáticas. Se trata de diseños en los que predomina el cartón en suspensión con alambre, y con ellos consigue la liberación de las leyes naturales mientras que, al mismo tiempo, el movimiento es facilitado por la acción del viento, creando una unidad orgánica y viva, el principal objeto a seguir ya anunciado con sus composiciones sobre negro, en las que

predomina el diseño geométrico circular, lineal y anguloso, así como una serie de estudios geométricos realizados en blanco y negro y determinados por su tendencia al organicismo. Para lograrlo no duda en buscar sus modelos en la naturaleza misma, como demuestran las estructuras de líneas concéntricas romboidales, hexagonales, ovales y circulares, haciendo derivar todas ellas de una misma unidad que ya no recurre a la disimetría extensible por todos sus lados como en sus primeras construcciones espaciales, sino al centro orgánico que dota de autonomía al conjunto haciéndolo indivisible, y recordando, como demuestra fotográficamente Alexander Lavrentiev, a los círculos concéntricos de los troncos de los árboles (Ver Alexander Lavrentiev, "Alexander Rodchenko. The Iconography of Space", en *Rodchenko. Spatial Constructions*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2002, p. 37), sólo que ahora los libera lo más posible de la materialidad para conformar los cuerpos a partir del movimiento de las líneas únicamente, con el mismo resultado obtenido por la rueda de bicicleta de Duchamp, aunque prescindiendo absolutamente del objeto preexistente con el fin de producir uno nuevo e independiente de las leyes materiales. En estas estructuras es apreciable tanto la influencia de los *contrarrelieves* de Tatlin como del suprematismo de Malevitch, coincidentes en la paulatina liberación de la materia y tan sólo diferentes por las sendas tomadas, una empírica y universalista que hace de Tatlin paradigma del materialismo en tanto que lenguaje universal (como el *zau*m o lenguaje "tras-racional" de Khlebnikov), y la otra teórica, espiritualista, negativa y, en definitiva, suprematista, ambas significativas por igual en la conformación de un constructivismso soviético.

Esta segunda serie fue presentada en la tercera exhibición del OBMOKhU (Sociedad de Pintores Jóvenes) en mayo de 1921 en Moscú. En ella recurrió a lámparas para enfatizar las distintas líneas de las estructuras y su constante dinamismo orgánico por estar inspirado en movimientos constantes de la naturaleza. Esta exposición constituyó el gran despliegue de construcciones que fueron adquiriendo la calidad de objetos autónomos, no sólo las de Rodchenko, sino también las de Karl Ioganson en madera y metal, o las de Konstantin Medunetski, consistentes en ensamblajes de piezas de distintos metales con el fin de conseguir una variedad cromática sin discernir color y material, todo bajo el mismo concepto de "construcción espacial". También se presentaron obras de los

hermanos Georgi y Vladimir Stenberg, en concreto estructuras tecnológicas cuyos pedestales formaban parte del conjunto de la obra, la cual debía responder con precisión tecnológica a lo accidental de los relieves de Tatlin, tal y como apuntó Ioganson en 1922 en el Inkhuk.

La tercera serie de estas construcciones espaciales aumentaron el desarrollo de las formas estandarizadas. Las llamó "formas iguales" por ser libres de toda simetría y gobernantes del espacio circundante. Se dividen en dos grupos; el primero de ellos también fue mostrado en la tercera exposición del OBMOKhU, además de coincidir cronológicamente con las pinturas lineales de 1920, siendo las construcciones sus proyecciones en tres dimensiones. El segundo se servirá de todas las posibilidades de las formas estandarizadas en madera, es decir, con *faktura* bruta, quizás inspiradas en el arte prehistórico dolménico por su simplicidad y naturaleza elemental (el primitivismo y la tecnología como constante de la vanguardia). Se trata de aquéllas piezas no expuestas, quizás porque entendió que sus tres pinturas monocromas (rojo puro, amarillo puro y azul puro), mostradas en la exposición *5 X 5 = 25* (Moscú, 1921, junto con las obras de Alexandra Exter, Luibov Popova, Varvara Stepanova y Alexander Vesnin, presentando cinco de cada uno), supusieron el final no sólo de la pintura, sino también de toda actividad artística autónoma que no fuese destinada a la construcción de la nueva sociedad, pues sus monocromos cerraron definitivamente la ventana suprematista abierta al infinito de la nada, para hacer de la pintura un objeto que, a diferencia de los demás, fuese completamente inútil. Mientras, sus construcciones se encaminaron hacia el organicismo y hacia las estructuras obedientes a las leyes universales, las cuales Rodchenko trató de descubrir en una evolución que, en realidad, es paralela a la seguida por Malevitch y Tatlin, quienes también suspendieron sus actividades plásticas a principio de la década de 1920 para dedicarse a proyectos revolucionarios de ingeniería, aunque nunca abandonaron la idea de un servicio artístico no funcional en el sentido material, sino dirigido a la percepción de la realidad. A partir de este organicismo, el constructivismo tomó conciencia de su capacidad para la construcción de un entorno socialista. Él y la tecnología caminaron de la mano y todos los artistas afines a *5 X 5 = 25* conformaron el 18 de marzo de 1921 el Primer Grupo de Constructivistas en Acción, respaldados teóricamente por el pionero del fotomontaje Aleksei Gan, modalidad ésta que iba a convertirse en una de

las vías fundamentales de intervención social del constructivismo junto con los quioscos propagandísticos, las escenografías teatrales y otras producciones como los diseños textiles, cuyas construcciones materializan los logros alcanzados por el futurismo y el suprematismo ruso anterior, como los estudios de las *fakturas* y las composiciones diagonales que eliminan las condiciones materiales a favor de la construcción.

IMÁGENES PARA SER DECLAMADAS EN VOZ ALTA.
LETRAS PARA SER APRECIADAS DE UN SOLO GOLPE DE VISTA

> *El método dadaísta de dislocar y desintegrar las formas semánticas, de entremezclar palabras siguiendo ciertas asociaciones sonoras y las formas esculturales de las cosas visibles, por una parte en el fotomontaje, por otra en la pintura no-figurativa, era de lo más lógico.*
>
> Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, 1958 .

A la vuelta de Richard Huelsenbeck a Berlín desde Zurich en enero de 1917, dispuesto a organizar un círculo dadaísta, ya se habían conformado una serie de círculos dispuestos ideológicamente a acogerlo. En cambio, la situación fue bien distinta a la de Zurich por las consecuencias de una guerra concluida con la derrota alemana y por las convulsiones revolucionarias espartakistas que estallaron entre noviembre de 1918 y febrero de 1919 siguiendo el modelo soviético. Los futuros protagonistas del dadaísmo berlinés no durarán en comprometerse en sus obras y publicaciones con esta revolución, desechando para ello todo el lenguaje abstracto que caracterizó a los artistas dadaístas de Zurich. Esta nueva tendencia inscrita históricamente dentro del dadaísmo, empieza a fraguarse años antes de la proclamación oficial del movimiento en la ciudad, incluso en el seno de algunos de los grupos expresionistas, pues muchos de los alemanes que participaron de las actividades dadaístas de Zurich, Colonia y Hannover, también procedieron de estos círculos. Este compromiso revolucionario implica la manipulación figurativa que Huelsenbeck, al aprobar los tres medios fundamentales del dadaísmo de Zurich -el bruitismo, el simultaneísmo y los nuevos materiales-, y denunciar al mismo tiempo la abstracción separada de la realidad, propuso como alternativa la acción, la superación real del arte, traducido todo

ello en la figuración de los fotomontajes. Con estos argumentos, Huelsenbeck se opuso tanto al expresionismo individualista como al dadaísmo de Zurich, cuyas actividades plásticas definió, sustentado en su lenguaje abstracto, como un nuevo "arte por el arte".

La simultaneidad dadaísta en Berlín se manifestó plásticamente en la interacción de la tipografía dispar y de las imágenes compuestas mediante fotomontaje, creando ilustraciones que demandaban al espectador la conexión de lo puramente visual con la lectura intelectual, encaminada a la dispersión de la atención en contra de la unidireccionalidad de la lectura. Este cometido nace de la reacción del fotomontaje dadaísta contra el uso publicitario del cartel, pues la composición con fotografías era un recurso destinado a la promoción desde finales del siglo XIX, exactamente con el fotógrafo sueco O. G. Rejlander, pionero en el medio desde 1857 con una primera composición fotográfica de grandes dimensiones titulada *Los dos caminos de la vida* (en realidad, existen muestras de fotomontajes casi desde el mismo nacimiento de la fotografía, tal y como señala Jacob Bañuelos Capistrán en su manual recientemente publicado *Fotomontaje*, Cátedra, Madrid, 2008, p. 31). Sus fines fueron alegóricos y de influencia romántica, propia de la época, así como los de su continuador en la materia, H. P. Robinson, que desde la década de 1860 designó con "fotografía artística" a sus montajes, dada su costumbre de recurrir a los retoques pictóricos para disimular los contornos que unen unos negativos con otros; incluso elaboró previamente fotomontajes para luego fotografiarlos. El fotomontaje también fue aplicado en los fotogramas del cine durante los primeros años del siglo XX por pioneros como Georges Méliès y Ferdinand Zecca, formando parte de lo que estos cineastas consideraron "trucaje"cinematográfico. Por todo ello, para cuando los dadaístas adopten el fotomontaje, éste ya pertenecía al mundo de la publicidad, de la propaganda, de la prensa y de los medios de comunicación, pero fue con las experiencias vanguardistas que el principio rector del fotomontaje -la yuxtaposición de imágenes- se enfrentó en todos los ámbitos posibles con la falsa unidad de la percepción. De hecho, la adopción del fotomontaje -llamado así desde que fue practicado a partir de las inquietudes dadaístas- respondió a la necesidad de romper el aislamiento del arte y dirigirse a las masas a través de un medio universalmente comprensible: la fotografía.

Este procedimiento fue aplicado enseguida al reportaje y la propaganda, tal y como demuestran algunas noticias de prensa que informan sobre los fusilamientos acontecidos durante los sucesos de la Comuna de París de 1871, o fotomontajes militares que abundaron durante la Primera Guerra Mundial, en los que se retrataban en su cuartel soldados sobre unos mismos uniformes. Un ejemplo de estos retratos inspiró a Raoul Hausmann y Hannah Höch en el verano de 1918, concretamente una litografía en color de un granadero con un cuartel en el fondo, sobre el que habían adherido un retrato fotográfico para personalizarlo. Sin embargo, los dadaístas de Berlín tampoco fueron los primeros en utilizar imágenes fotográficas en la pintura; por ejemplo Carrà y Malevitch ya habían hecho uso de ellas. Por contra, éstos no suprimieron la pintura, sino que los recortes se anexionaron a ella, mientras que los dadaístas quisieron sustituir por medios mecánicos el empleo tradicional del arte -la pintura de caballete-, al que achacaban su ilusionismo y falsedad que aleja al espectador de la realidad, tomando este cometido un cáliz reivindicativo al tiempo que ellos mismos no se consideraban ni pintores ni fotógrafos (Raoul Hausmann, "Nosotros no somos fotógrafos", 1921), sino ejecutores de un nuevo género expresivo emparentado con el trabajo industrial dado que, a pesar de los precedentes profesionales del fotomontaje, es en este momento cuando muchos dadaístas (Raoul Hausmann, el arquitecto Johannes Baader, Hannah Höch, George Grosz y John Heartfield), confiados en la exactitud figurativa de la máquina fotográfica, decidieron bautizarlo por primera vez en la historia con el término fotomontaje -contra la concepción de "fotografía artística" de H. P. Robinson-, haciendo hincapié en el acto de "montar sus trabajos" en consonancia con las cadenas de montaje y el trabajo colectivo y anónimo, concebido recientemente en la industria, y que nada tienen que ver con las habilidades de los fotógrafos profesionales. De hecho, su máximo representante, John Heartfield (seudónimo de Helmut Herzfeld, 1891-1968), se le conocía como "Monteur-Dada" por su costumbre de vestir con un mono de obrero (el deseo de emparentarse con el trabajo industrial impulsó a Heartfield y a Grosz a firmar con "Groszfield, Hearthausy Georgemann" el nº 3 de la revista *Der Dada* -órgano difusor del dadaísmo en Berlín-, ante las pretensiones de Hausmann por presentarse como el primero en haber realizado fotomontajes) a pesar de que, cuando descubre este medio entre 1915 y 1916 con una serie de experimentos emparentados, según su hermano

y escritor dadaísta Wieland Herzfelde, George Grosz propuso el “término fotomontaje”, mientras que Heartfield hubiese preferido “fotocollage”, inclinación de éste ultimo que sitúa esta práctica fotográfica en el contexto del collage tal y como señala Dawn Ades, aunque existió en la adopción de este medio cierta oposición al formalismo cubista y la abstracción de los dadaístas de Zurich. Algunos historiadores de la fotografía como Christian Bouqueret, han distinguido el fotocollage -collage con fragmentos fotográficos- del fotomontaje, collage en el negativo antes de ser revelado, y cuyo resultado podría denominarse “positivado combinado”. En cambio, esta distinción no se corresponde con el origen histórico-artístico del fotomontaje en el contexto del dadaísmo berlinés, ya que el término “collage” no fue adoptado por Grosz por ser más cercano a la pintura y al cubismo. Por otra parte, hay que tener en cuenta que los fotomontajes de Heartfield realizados en la década de 1930 para la revista *AIZ*, quizás los más paradigmáticos, fueron realizados aplicando directamente fotografías recortadas sobre bocetos en dibujo y, sin embargo, destinados únicamente a su reproducción en los ejemplares de la revista. Así, sus originales carecen de valor en sí mismos más allá de su condición de meras maquetas previas, porque no hay un solo ejemplar de la creación sino múltiples posibles.

El fotomontaje fue adoptado por Heartfield y Grosz siendo ambos soldados. Se intercambiaron en el frente correspondencia con recortes de prensa, de revistas, con imágenes fotográficas, tarjetas postales, etiquetas e ilustraciones publicitarias. Greil Marcus pone en relación las máscaras de Janco y los collages dadaístas, sobre todo los de Hannah Höch por sus figuras informes, con una serie de fotografías de heridos de guerra por misteriosas armas químicas que producían supuestamente deformaciones muy parecidas al del collage, pues estas fotografías posiblemente fuesen trucajes fotográficos. De todas formas, existe en la adopción de estos medios por parte de los dadaístas una clara voluntad antiartística de romper el cerco sublime del arte. Parece ser que, si bien la Guerra no fue un factor determinante en la disolución del arte en busca de aspiraciones más elevadas -conformadas en el contexto de la Revolución Industrial-, sí ayudó con su clima de incertidumbre y confusión a llevar a cabo los cometidos dadaístas de desorientación y apología del misterio de la vida cotidiana, tan bien presentados por los primeros fotomontajes dadaístas. Grosz y Heartfield

presentaron un avance en la temprana fecha de junio de 1917 -antes de afiliarse al dadaísmo importado por Huelsenbeck- en *Neue Jungend*, revista de alto compromiso revolucionario que, por su estética cercana al collage, adelantan las primeras muestras publicadas de fotomontajes en las revistas dadaístas y que tan bien responden a los poemas de Grosz, incluso a sus dibujos caricaturescos como muestra la revista satírica semanal *Der Blutige Ernst* (1919). El mismo compromiso revolucionario compartió la editorial *Der Malik*, fundada en la primavera de 1917 por Heartfield y su hermano Herzfelde. Para sus cubiertas Heartfield realizó sus primeros fotomontajes, composiciones con tipografías y logotipos combinados con imágenes, lo que conlleva la adopción del simultaneísmo futurista.

El simultaneísmo del fotomontaje permite representar a la vez un mismo objeto desde diversos puntos de vista, con un medio -el fotográfico- que el espectador reconoce al instante con toda la exactitud de la reproducción mecánica (Grosz afirma en 1924 que siempre quiso hacerse comprensible a todas las personas, en George Grosz, "Dibujos realizados a punta de navaja", 1924), además de aunar la lectura de la tipografía con la visualización de las ilustraciones. De esta manera el fotomontaje, y con él los dadaístas de Berlín, acoge los principios fundamentales del dadaísmo -simultaneísmo, nuevos materiales y bruitismo, gracias a las onomatopeyas expresadas por la tipografía-, pero renunciando al mismo tiempo a la abstracción que ellos consideraron un apego a lo artístico, y a la condición física del resultado en tanto que objeto autónomo, carencia que en el fondo también padeció el arte surrealista histórico por hacer de la imagen su principal herramienta. Con el fotomontaje los dadaístas pueden comprometer a la realidad misma en sus principios creativos y desvelar las verdaderas contradicciones sociales del momento, una facultad que se acopla muy bien al pensamiento marxista y al materialismo científico, dada la objetividad de sus medios de representación. De hecho, podemos considerar el fotomontaje como el primer paso firme hacia la "nueva objetividad" alemana de mediados de la década de 1920, tal y como confirman algunas de las muestras de futuros representantes de esta tendencia, como por ejemplo Otto Dix, Rudolf Schlichter (quien corrigió obras maestras mediante el collage, y quien junto con Heartfield preparó el maniquí vestido de militar con cabeza de cerdo

que colgó del techo de la sala de la feria internacional *Dada-Messe* en junio 1920), Zabotin (pintor ruso del Grupo Ri y del November Grouppe), Paul Fuhrmann (vinculado a la Unión de Artistas Revolucionarios de Alemania) o el mismo George Grosz (1893-1959). Estos adelantos dadaístas respecto a la "nueva objetividad" generalizan las prótesis de los heridos de guerra como tema visual y, paradójicamente, éstas son presentadas con fotomontajes, mientras que la parte orgánica de los inválidos retratados, la parte natural, es representada con la pintura. Por ello, ni la guerra ni la ortopedia constituyen un tema en sí, sino el mito de la máquina o del utensilio como prolongación del hombre que ahora, como en los *ready-mades*, alcanza un protagonismo absoluto y una realidad más exacta (la fotográfica) que los sujetos retratados pictóricamente, con un estilo que debe bastante al futurismo y a la pintura metafísica de De Chirico y Carrà (primera influencia de Hausmann junto con el futurismo). Con él consiguen plasmar estos temas bajo estructuras maquinistas contrastadas con el realismo fotográfico de las máquinas ortopédicas, continuadoras de la máscara dadaísta al contraponer arte y anti-arte. Este mecanismo es el adoptado en la creación (el mismo principio del fotomontaje ya lo conlleva) pues permite, mediante su automatismo, un contacto directo con la realidad, el verdadero cometido del dadaísmo, y aún más del berlinés. De hecho, en muchas de las obras de Hausmann, Höch y Heartfield, realizadas enteramente mediante el procedimiento del fotomontaje, observamos ruedas, rodamientos, máquinas giratorias entre el caos de imágenes que integran los conjuntos montados, y es que son estas piezas las encargadas de soldar la disparidad de la realidad (al margen de los posibles simbolismos que puedan encontrar historiadores como Evelyne Rogniat, anacrónicos respecto al fotomontaje por responder a lo ilustrativo). Existe cierta confianza en el poder automático de la máquina para acercarse a la realidad frente a los procedimientos racionales burgueses, al tiempo que ofrece una concepción de sí misma según el sentido onánico que ostentan muchos de los *ready-mades* de Duchamp, tal y como demuestra la manifestación pública de Grosz y Heartfield en favor de Tatlin y del arte de la máquina en 1920 con motivo del *Dada-Messe* (ambos conocían el arte de Tatlin a partir de un artículo de Konstantin Umansky titulado "El tatlinismo o el Arte Mecánico", publicado en enero de

1920 en la revista simpatizante con el dadaísmo *Der Ararat*). El movimiento giratorio de la máquina que parte del sujeto hacia la realidad circundante para retornar de nuevo al sujeto, tiene su correspondencia con la gran cantidad de autorretratos y retratos realizados entre los compañeros dadaístas con la técnica del fotomontaje (uno de los objetos presentados en la exposición *Dada-Messe* consistía en un espejo con las palabras "Vuestro retrato, observadores", lo que pudo inspirar a Philippe Soupault para colocar otro espejo en el *Salón Dada* de París en junio de 1921 con las palabras "Retrato de un imbécil", experimentos éstos que tienden a anular claramente el tema de la ventana pictórica mediante el reflejo del espejo abierto al espectador, y que aún tiene su continuación en otro espejo con las leyenda "visitantes, vuestro retrato", presentado por Karel Teige en *El Bazar del Arte Moderno*, exposición organizada en Praga por el grupo checoslovaco Devetsil entre noviembre y diciembre de 1923 en el Bazar Moderního Umení). Incluso en un autorretrato de Hausmann realizado con esta técnica, apodado entonces "Dadasofo" (*ABCD*, 1923-1924. En este fotomontaje aparece Hausmann con la boca abierta haciendo ademán de emitir un grito, produciendo los mismos resultados que los expresionistas pero con medios automáticos u objetivos), su monóculo ha sido sustituido por una rueda, y no es de extrañar encontrar figuras humanas en sus collages cuyas cabezas han sido sustituidas por la forma circular de aparatos de medición, mientras el interior anatómico de sus cuerpos queda visible. En otros casos el collage con fotografías y recortes de periódicos (tanto Hausmann como Johannes Baader -también conocido como "Overdada"- mezclan a menudo la tipografía con las imágenes fotográficas) adoptan formas antropomórficas en una clara identificación del objeto contemporáneo con el sujeto, tal y como comprobamos claramente en el ensamblaje de Hausmann *Cabeza mecánica (El espíritu de nuestro tiempo)* de 1919 (Centre Georges-Pompidou, Paris. Bartomeu Marí habla de esta obra como de un autorretrato, modalidad artística tremendamente importante en toda la producción de Hausmann), sobre la que ha adherido diversos elementos que aluden a la mecánica y a la medición, además de realizar una serie de caras retratos mediante este procedimiento, por ejemplo del filósofo Mynona (1919), al que hay que sumar la larga serie de retratos realizados por Hannah Höch a lo largo

de su carrera. Y es que las máquinas en estos collages y fotomontajes no constituyen una cuestión iconográfica sesgada, sino que reinciden en el mecanismo de elaboración de la obra misma, el gesto automático que queda plasmado en el resultado final, teniendo en cuenta además y a pesar de su dimensión constructiva, que el encuentro con los recortes muchas veces se debe al azar, fuerza extraña al sujeto y que sin embargo es capaz de retratarle en estas creaciones. Existen otros retratos en los que los fotomontajistas o artistas por los que sienten afinidad, se muestran como clásicos pintores: *Tatlin at Home* (1920) y *Un celebro de precisión burgués provoca una revolución mundial (¡Dada vence!)* (1920), los dos de Hausmann, la sustitución del Aduanero Rousseau por Hausmann en *Autorretrato corregido* (1920) de Grosz y Heartfield, el retrato de Hausmann recitando sus poemas en *El neumático da la vuelta al mundo* (1920) -donde Heartfield pone en relación el movimiento circular de la rueda con el modo de recitar poemas fonéticos propio de Hausmann-, o los mismos autorretratos de este último, confeccionados con las tipografías que conforman la composición caótica, recortadas de periódicos aunque aparentemente pronunciadas por el poeta dadaísta.

Las máquinas muestran el proceso de creación que une la forma con el contenido, pues el fotomontaje, a diferencia de la mera fotografía, se propone como un trabajo de construcción, tal y como muestran los collages y fotomontajes que el dadaísta holandés Paul Citroën realizó desde el final de la guerra, instigado por el fotógrafo y simpatizante con el dadaísmo Blumfield (seudónimo de Edwin Blumenfeld) -quien también realizó fotomontajes además de otros experimentos fotográficos-, e inspirado en el tema de la ciudad, dado que ésta aparece en sus collages con precisión fotográfica e irreal al mismo tiempo, por estar compuesta de fragmentos de varias ciudades en composiciones inauditas; e incluso llegarían a resultar irracionales a no ser por las insospechadas capacidades de la construcción contemporánea, de la que recoge su capacidad de aunar las formas arquitectónicas con los caracteres de los carteles luminosos, creando así una nueva poesía cotidiana que no necesita ser emulada ni representada, y en la que los distintos fragmentos responden a captaciones de la memoria (son varias las alusiones al cerebro humano y a la lectura mental en la obra de Hausmann, cuyos caracteres crean

una poesía visual que debe ser leída con el intelecto). En estos fotomontajes Citroën juega con diversas facturas fotográficas (matices de coloración principalmente conseguidas por el contraste de las tarjetas postales y de las ilustraciones recortadas utilizadas), creando una sintaxis formal que frente a la opinión de Herta Wescher son abiertas. Sus fotomontajes constituyen en sí mismos fragmentos de vistas metropolitanas, pues siempre cabe en sus composiciones en damero -coincidentes curiosamente con el lenguaje abstracto de De Stijl (según Dawn Ades Citroën anticipa el *Broadway Boggie Boggie* de Mondrian con esta composición en damero y con este tema metropolitano)- la posibilidad de ampliación en todas sus dimensiones, a pesar del realismo de las mínimas referencias a la lógica paisajística, como la ubicación de un vacío celeste en la parte superior donde se pierden en profundidad los edificios. Estas básicas referencias espaciales otorgan la coherencia necesaria para trasladar la disparidad a la inexistencia de tales ciudades, aunque esta disposición predecible no desprecia ciertas disposiciones ilógicas en pro siempre de la construcción, tal y como demostró su posterior participación en la Bauhaus y la influencia que legaron sus montajes urbanos en los fotomontajes del polaco Kazimierz Podsadecki y en el *Panel de los horrores* del italiano P. M. Bardi, así como en los escenarios de *Metrópolis* de Fritz Lang (1926) y de *Berlín. Sinfonía de una ciudad* de Walter Ruttman (1927). Estos cineastas utilizaron el fotomontaje como bocetos de decorados y como material publicitario, aunque sus composiciones sustituyen el enrejado de Citroën por la diagonal, debido a la fuerte pervivencia expresionista en la Alemania de los años veinte. Tal aplicación al cine respalda la definición de fotomontaje ofrecida por Hausmann en 1931: “la utilización simultánea de fotografía y texto en una especie de film estático” (Raoul Hausmann, “Fotomontaje”, *A bis Z* nº2, mayo 1931, Colonia).

“DE GOYA A HEARTFIELD” (Renau)

A pesar de la relación existente entre la dialéctica y el fotomontaje, el marxismo no fue el principio predominante en la creación dadaísta de Berlín. Tan sólo Heartfield aplicó sus principios marxistas

al fotomontaje, pues él, Grosz y Herzfelde se afiliaron al partido comunista alemán (KPD) el último día de 1918 y conformaron, junto con Walter Mehring, lo que Henri Béhar y Michel Carrasou denominan el bloque comunista del dadaísmo, frente a las ideas y conductas más propias del anarquismo de Raoul Hausmann (quien demuestra su inclinación anarquista de tipo libertario en Raoul Hausmann, "Por el comunismo y la anarquía", 1919), Huelsenbeck y Baader. Incluso Grosz acabará renunciando del comunismo tras la desilusión sufrida durante su visita a la URSS en 1922, conllevando su ruptura definitiva con Heartfield y Herzfelde y la reafirmación de su talante anarco-individualista, más propio del dadaísmo. En cambio Heartfield acabó aplicando el método dialéctico propio del marxismo, alejándose del fotomontaje desorientador dadaísta, en el que por primera vez en la historia del collage las imágenes son las que producen los contrastes claramente y no las formas, conjugando partes de escalas enormes con pequeños detalles e imágenes diminutas que rompen la lógica dimensional y juegan con tipologías dispares, además de fracturar las relaciones cartesianas de la vertical, la profundidad y la horizontal. A pesar de estas distorsiones "objetivas", que Hanna Hoch (1889-1978) exageró hasta el máximo, Heartfield llegó a crear un lenguaje universalmente comprensible (el entendimiento universal del fotomontaje por su calidad fotográfica fue destacado por Josep Renau en su publicación *Función social del cartel*, 1937. Hausmann ya subrayó la importancia de la fidelidad objetiva de la fotografía en su panfleto "El cine sintético de la pintura", 1918, añadiendo el movimiento del cine en su artículo "Nosotros no somos fotógrafos", 1921), muy influenciado por las ideas sobre el montaje teatral de Bertolt Brecht y Erwin Piscator, con el que compartió el principio de alienación (*verfremdungseffekt*) a partir de cinco fundamentos establecidos por David Evans: La metamorfosis de las formas o mezcla de elementos normalmente incompatibles, la hibridación -sobre todo en las cabezas de animales que adoptan figuras políticas y militares continuando la tradición de la máscara dadaísta, aunque ahora es recurrida con el fin de materializar sus actitudes despóticas y ridículas de una forma efectiva-, las metáforas de escala -que establecen las jerarquías entre los personajes y lo que simbolizan, por ejemplo la sumisión del autoritarismo y del militarismo a los intereses económicos del capital-, y la interacción entre la palabra y la imagen. Parece claro que, en manos de Heartfield, una vez que éste entre

a cooperar con sus fotomontajes en la revista comunista *AIZ* en los años treinta del siglo XX, los procedimientos ilógicos del dadaísmo acaban conformando un lenguaje -cuando el dadaísmo quiso disolver el imperante- basado en la metáfora de los recursos del montaje. El mismo camino sufrirá el fotomontaje en la URSS cuando se consolide como un lenguaje de lectura universal, pues ambos casos -el soviético y el de Heartfield- acaban por convertirse en una de las vertientes del realismo socialista de la década de los treinta del siglo XX (Christina Lodder opina que el fotomontaje condujo al constructivismo hacia una nueva orientación figurativa enmarcada dentro del triunfo del realismo socialista), con sus defensores como Louis Aragon y sus detractores como George Lukács, quien rechazó todo lo fotográfico, y aún más las técnicas heredadas de la vanguardia, por fragmentar la realidad y por ser subjetivas. Ya en los años dadaístas, trabajando con Grosz, Heartfield estableció su preferencia material por los recortes de revistas norteamericanas, debido sin duda a la fascinación que ambos sintieron por la vida moderna de las ciudades de los Estados Unidos, y por tratarse de la información procedente de uno de los países enemigos de Alemania durante la I Guerra Mundial.

La disposición de Heartfield favorable a la configuración de un lenguaje visual, frente a la actividad del azar en las composiciones caóticas de sus compañeros dadaístas de Berlín, requirió bocetos previos hechos a lápiz (a menudo puestos en común con su hermano Herzfelde) para guiar la búsqueda de las fotos necesarias. Conforme fue perfeccionando este procedimiento, Heartfield encargó fotografías a profesionales para positivarlas a la escala requerida. Así, a partir de la superación dadaísta de las preocupaciones plásticas del cubismo para crear composiciones caóticas y azarosas con la ayuda de los medios de reproducción mecánica, Heartfield evoluciona hacia los contrastes entre las imágenes y sus significados, con el fin de disimular los nexos -como la poética de Max Ernst aunque con fines totalmente distintos-, creando mensajes nuevos que desvelan las desavenencias de su época y la lucha de clases, cuya dualidad entre dominantes y dominados ya aplicó Grosz a sus dibujos con la ayuda de viñetas verticales. El resultado, cuya materialización fue deudora de la idea originaria, se imprimía eligiendo la técnica del huecograbado en cobre por su enorme definición de detalles y, de este modo, el resultado podía ser duplicado cuantas veces se

quisiese, participando así de los medios de reproducción mecánica democráticos definidos por Walter Benjamin. A pesar de la perfección lograda y de su lenguaje cada vez más hermético, Heartfield pensó que este lenguaje creado por él mismo podía ser aplicado por cualquiera, tan sólo debía responder a fines revolucionarios (Heartfield comunicó a Tagirov que el fotomontaje no cuenta con un único pionero, sino que nació de la correspondencia que los soldados se enviaban durante la I Guerra Mundial. Por lo tanto su origen es popular. En "Sobre el trabajo del Instituto LIYa de la Academia Comunista. El fotomontaje como nuevo problema del arte propagandístico", ponencia del 8-octubre-1931 publicada en *Literatura y Arte. Revista marxista crítica y metodológica*, órgano del LIYa, KOMAKADEMII, Instituto de Literatura, Arte y Lengua, Academia Comunista, nº 9-10, Moscú, 1931, pp. 96-99). En un principio, el fotomontaje rompió con la distinción entre arte y arte aplicado y, sin embargo, el fotomontaje se aparta del dominio poético del collage con las ilustraciones de Heartfield para *AIZ*, para constituirse como un lenguaje en cuya semántica el collage no puede participar, según el discípulo valenciano de Heartfield Josep Renau (*Ibíd.*).

El proceso parece ser paralelo al representado en la Unión Soviética por Rodchenko y Stepanova, sólo que tratándose en el occidente europeo pre-revolucionario, la aplicación de los avances vanguardistas a la propaganda parece acaparar casi todo el terreno de la producción.

DEL RESULTADO TEMÁTICO AL PROCESO CREATIVO Y LA FENOMENOLOGÍA

Insistamos: no todos los collagistas dadaístas de Berlín, ni mucho menos, siguieron principios marxistas. Podríamos afirmar incluso en el caso de Heartfield, que esta influencia fue en aumento desde su adhesión al partido comunista a finales de 1918. Las bases filosóficas, antes de que Huelsenbeck crease en 1918 el Club Dada de Berlín ayudado por Franz Jung y Raoul Hausmann, estaban bien establecidas (Grosz no participó en el Club Dada aunque su nombre conste entre los miembros). Existieron, además de unos preliminares estéticos que ya hemos analizado (el fotomontaje y la tipografía), un pensamiento fuertemente establecido en torno a Franz Jung y dirigido a conformar una psicología liberadora que no desechó la importancia de lo objetivo, tal y como advierte el propio

Hausmann en su *Courrier Dada*. Las primeras bases parecen referirse al individualismo de Stirner y Nietzsche (la lectura de estos dos autores fue una constante en los círculos dadaístas de Berlín y coincide con Picabia y Duchamp) y al erotismo de Whitman. El individualismo dejará una huella considerable en el filósofo Salomo Friedlaender que, junto a las influencias de Ernst Marcus, legará cierto neokantianismo a sus amigos Johannes Baader, Raoul Hausmann y Hannah Höch. La filosofía kantiana de Friedlaender enfatiza el papel creativo del yo en la sociedad y en la optofonética, basándose para ello en Goethe, cuyas teorías identificaron el origen del color con las confluencias de la luz y la oscuridad en oposición a las incidencias de la luz sobre los cuerpos prismáticos de Newton. Salomo Friedlaender concluye su libro *Indiferencia creadora* en 1914, deudor de sus estudios previos sobre la lógica, la psicología y la obra de Jean Paul y Shopenhauer, de quien estudió en su tesis doctoral sus influencias kantianas. Fragmentos de esta tesis fueron publicados en revistas como *Der Sturm* o *Die Aktion*, y Friedlaender puso en práctica sus conclusiones bajo el seudónimo Mynona y la forma literaria de "juguetes cómicos".

El subjetivismo de Friedlaender parte de la base de que todo ideal se localiza en el interior del ser humano, cuya "debilidad" consiste en la aplicación de este idealismo sobre cualquier definición y no en su necesidad. La resolución a este idealismo está contenida en la *Indiferencia creadora* (*Schöpferische Indifferenz*): el idealismo necesita de una toma de conciencia del lugar central que ocupa el yo en el mundo, un yo "sin extensión" identificado con la nada y con la categoría divina en tanto que potencial creativo. De esta manera preserva, sin intromisiones ni máscaras históricas, espirituales o éticas, la autonomía de una realidad "para sí" y del yo en tanto que sujeto, y recupera la tradición subjetivista kantiana y egocéntrica de Stirner, salvaguardando la dialéctica fundamental de la fenomenología mientras relega a la pura virtualidad la separación entre el sujeto y el objeto, de tal manera que, en la creación de sus "juguetes cómicos", Friedlaender adopta un papel de observador pasivo e indiferente, expresado en el seudónimo Mynona ("anonym" invertido), propio del collage y del fotomontaje en sus vertientes y aplicaciones posibles, pues toda realidad necesita de un sujeto que la perciba y la ordene. La separación entre el mundo y el yo producida desde el nacimiento de este último, es mera virtualidad

desprendida de la necesidad de autodefinición, de lo que se deduce la infinita escisión de la realidad en categorías que, para ser comprendidas, necesitan de sus contrarios. Estas conclusiones respaldan la identificación de los antagonismos que definen, frente a toda moral, la "indiferencia dadaísta", capaz de disolver las identidades en sus negaciones. La filosofía de Friedlaender cobra tintes terapéuticos respecto a la situación del sujeto en la realidad, lo mismo que el collage, el fotomontaje y las restantes prácticas dadaístas, al constituir una constante destrucción de la realidad con el fin de reconstruir un orden nuevo, del que el yo es el principal centro neurálgico, aplicando las leyes cromáticas y formales confesadas por Hannah Höch. Ya no podemos considerar los collages de esta autora grotescos en sí, sino que son fruto de una confluencia entre su actividad y una realidad esperpéntica *a priori* a causa de la percepción innata que separa al sujeto del objeto. Esta realidad es ante todo primitiva, inmaculada respecto a la acción del yo, dado que encontramos en la obra de Höch la confluencia de un medio contemporáneo -el fotomontaje- y la utilización iconográfica del arte negro, consistente en los enmascaramientos de los personajes propios del primitivismo. En este encuentro entre lo primitivo y lo moderno se manifiestan las contradicciones propias de Mynona (partes animales con humanas, diferencias de escalas, disparidades formales en la figuración, la reunión incongruente de motivos en una misma composición, partes orgánicas con piezas de maquinarias, iconografía primitivista con imágenes de la cultura occidental, etc.), para las cuales fueron fundamentales los trabajos del tan admirado por los dadaístas Carl Einstein, tanto de cara a la comprensión de los objetos de las culturas africanas en su *Negerplastik*, a partir de sus funciones rituales y fetichistas (anuladas por Höch en beneficio del shock, al someter estos objetos a la reproducción mecánica de la fotografía), como en las relaciones entre sujeto y objeto latentes en su novela *Bébuquin*, destinados a la conformación de un concepto del "yo" en tanto que función y no como una sustancia metafísica, y a partir de las tesis neokantianas de Ernst Marcus sobre la física espacio-temporal de una realidad percibida por el sujeto, y que tanto influyeron en Einstein, Friedlaender y en el "presentismo" de Hausmann (presentado en forma de manifiesto en la revista *De Stijl* año 4, nº 9, septiembre 1921). Con este concepto

Hausmann expresa sus primeras inquietudes acerca de la interacción de los sentidos en la transformación de la realidad, donde la participación de la electricidad adquiere un papel relevante en la toma de conciencia de tal posibilidad. Todo parece dirigirse a salvar la escisión existente entre el individuo y el mundo, así como la recuperación de la posesión por parte del yo de sí mismo, lo que entronca perfectamente con el nuevo psicoanálisis formulado por el discípulo de Freud Otto Gross. Éste, a diferencia de su maestro, quiso dirigir su método de exploración del subconsciente hacia un cambio revolucionario total, sumado al peculiar anarquismo de Franz Jung, amigo de Otto Gross y fundador del Club Dada de Berlín. Ambos, Jung y Gross, a pesar de sus vinculaciones con los principales círculos expresionistas del momento, sus pensamientos revolucionarios y sociales trascendieron el espiritualismo expresionista predominante, al establecer una relación crucial entre el conflicto del *ello* y el *super-ego*, con el existente entre el individuo y la moral burguesa. Introducen el "complejo de Edipo" en la crítica social para relacionar el sistema burgués con el padre y el patriarcado, haciendo del subconsciente una fuerza liberadora en la que confían plenamente a partir del "instinto de la ayuda mutua" de Kropotkin. Con ello, otorgarán un importante apoyó a los dadaístas alemanes (incluidos los de Colonia), así como a muchos de los intelectuales de esta generación. Es lo que podríamos denominar un primer "psicoanálisis de la liberación" destinado a la revolución, antecedente de las tesis de Wilhelm Reich y Hebert Marcuse pese a haber sido eclipsado Gross por sus discrepancias con las limitaciones médicas del psicoanálisis oficial de Freud. Esta superación del freudismo consiste en trasladar el conflicto entre el *ello* y el *super-ego* a lo "propio" y lo "ajeno", pues de la misma manera que el inconsciente ha sido escindido de la conciencia, el sujeto ha sido separado de la realidad objetiva exterior, dominada por el sistema patriarcal burgués y cuyo fin último es el establecimiento de la familia como unidad básica de producción de mano de obra. Este primer psicoanálisis "de la liberación" ha recuperado la fuerza del inconsciente desde la experiencia empírica, alcance que abrió la posibilidad a la superación del estado de las cosas a partir de la liberación del individuo, objeto principal de todas las investigaciones de Gross.

No obstante, lo que quizás dejó una impronta significativa en las creaciones dadaístas, fue la dimensión sexual del psicoanálisis de Gross

y las relaciones de género, pues el conflicto interno se establece entre la libido y su rechazo por una voluntad oprimida, por lo que el deseo sexual, identificado con el inconsciente, se remonta a la infancia, donde el individuo aún no ha recibido las consecuencias desastrosas de la moral. El deseo sexual constituye una fuerza de acercamiento al objeto, capaz de otorgar un valor a la realidad a poseer por estar dirigida originariamente a la madre y por tanto, en relación con las prácticas plásticas dadaístas, con el material preexistente utilizado en los collages y objetos dadaístas, identificados de alguna manera con lo materno, lo originario. De no poseer esta identificación de antemano, como en el caso de la cantidad de símbolos de la civilización burguesa presentes en collages y fotomontajes, éstos deben ser reconducidos hasta posibilitar el estado primigenio del objeto definido por su feminidad, explotar su situación de incomprensión frente al sujeto, eliminando los añadidos ideológicos opresores (lo que no concuerda con la sociedad comunista formulada por Engels en *El origen de la familia*, la síntesis del poder de los dos géneros sexuales).

Por ello, la mujer adquiere en el proyecto revolucionario de Gross un papel principal. Ella debe ser liberada como los objetos, presos en la acumulación del mercado, para poder recuperar el estado comunista-matriarcal primigenio definido incluso por el *Génesis* de la Biblia: si el castigo impuesto por comer del fruto del Árbol de la Ciencia fue el trabajo, el parto con dolor y el dominio del hombre sobre la mujer, es porque en el Paraíso la situación era a la inversa, constatado por el hecho de que fue Eva y no Adán la que tomó la iniciativa de pecar (Otto Gross, “La concepción fundamentalmente comunista de la simbólica del paraíso”) y porque, además de la literatura religiosa y mitológica coincidente en este punto, la antropología moderna reincide en la generalización del matriarcado en las sociedades prehistóricas.

Naturalmente, el primer estadio del niño, desde la conjunción de su interior con el exterior mediante el conocimiento, el deseo y los restantes medios de acercamiento, es la bisexualidad, rota desde que el principio de posesión monogámico, desprendido de la propiedad privada y del dominio masculino, es introducido en la familia, lo que se traduce en una identificación del contacto sexual con la destrucción de un estado virgen del objeto para poder duplicarlo mediante la procreación y la fecundación, teniendo su clara materialización en la constante dualidad

destrucción-construcción de la práctica dadaísta, la cual busca un lenguaje de comprensión universal con el fin de evitar la separación, muy bien expuesta por Gross mediante la metáfora de la Torre de Babel al final de su artículo "El psicoanálisis o nosotros los facultativos" (1913). Hay que decir que, pese a las múltiples hipótesis establecidas acerca del porqué de la estancia de Marcel Duchamp en Munich entre junio y octubre de 1912, nunca se ha señalado la coincidencia de este artista en la ciudad con la de Otto Gross. Aunque no sirva de causa inmediata que explique este viaje, existe una clara ¿coincidencia? con el tema de la feminidad, pues durante estos meses Duchamp realiza las dos versiones de la *Vierge*, *Le Passage de la Vierge à la Mariée* y *La Mariée*. Por aquellos años (1911 y 1912) Otto Gross anduvo entre Berlín y Munich, la ciudad donde conoció a Franz Jung, instalándose definitivamente en Berlín a principios de 1913, donde redactó sus principales artículos publicados en *Die Aktion*. Antes de 1912, Gross ya había publicado *Sobre las inferioridades psicopáticas* (1909) y, aún más importante para este tema que nos atañe, *Violencia paterna* (1908), donde ya expone su confianza en el inconsciente y las terribles consecuencias de la unidad familiar patriarcal. Aunque Duchamp conociese mal el alemán, no deja de constituir una coincidencia entre estas inquietudes de Gross (las cuales debieron estar muy generalizadas en la Alemania de entonces, puesto que este psicólogo ejerció una importante influencia en su generación) y la obra que realiza Duchamp durante su estancia, teniendo en cuenta las constantes referencias que hace este autor a lo largo de toda su producción al hermafroditismo como síntesis de los dos sexos, acerca del anverso y reverso de un mismo objeto.

Los argumentos de Gross acerca del matriarcado son claramente asumidos en la teoría revolucionaria de Hausmann, como demuestran sus artículos "Por la revolución mundial" (1919) y "El concepto de posesión en la familia y el derecho sobre el cuerpo propio" (1919), donde reclama la abolición directa del matrimonio burgués y donde expone la necesidad de superación de un código moral imperante, el mismo que ataca Dada en "Ajuste de cuentas Dadaísta" (1919). Así ocurre con la necesidad de un cambio de concepción de las relaciones sexuales, tal y como demanda la declaración colectiva *¿Qué es el dadaísmo y qué quiere en Alemania?* (firmado por Huelsenbeck y Hausmann en representación del Grupo Alemán Dadaísta, 1919), que incluso programa la instauración de una "central

sexual dadaísta".

Evidentemente, todas estas inquietudes son plasmadas en los collages y fotomontajes, tanto en sus imágenes y títulos (por ejemplo *Madre. De un museo etnográfico* de Höch, hacia 1925-1926), como en su propio proceder, en la acción sobre los objetos preexistentes de la modernidad que dan como resultado la materialización del gesto en un nuevo objeto bisexual, procedimiento mediante el cual reconstruye su propio yo tal y como demuestran la cantidad de retratos y autorretratos realizados mediante estas técnicas. Tanto es así que en 1967, al formular su teoría de la *sensoriedad excéntrica*, Hausmann definirá el arte por ser fantástico, y lo identificará con la "capacidad para relacionar cosas que no tienen un vínculo natural y usual". En su concepción artística ya reside la actividad sexual en tanto que unión de dos géneros distintos y, mediante esta puesta en relación de los objetos, consigue abrir su opacidad y no interpretar, sino crear una nueva profundidad. Su compañera Hannah Höch es la que muestra de manera más evidente esta conjunción, tomando una iconografía remitente a lo femenino y a la maternidad, construida mediante máscaras primitivas que añaden la actividad masculina, llegando a las dualidades paralelas entre primitivo-moderno, masculino-femenino y objeto-sujeto.

A partir de la concepción que Hausmann enardece acerca del arte, se entiende perfectamente cómo el concepto de collage no sólo atañe a los collages propiamente dichos, sino que se extiende a todo tipo de creación y concepción de la realidad. Hannah Höch lleva su estética, surgida del encuentro de los fragmentos dispares, a óleos realizados entre 1925 y 1926 tras las convulsiones dadaístas. Antes, el belga Otto Schamalhausen (cuñado de Grosz y conocido como "Dadaoz", que pensó incluso en ofrecerse como profesor de collages dadaístas) utilizó el yeso blanco junto con diversos materiales, como un bigote extraído de un cepillo para crear su *Mascarilla de Beethoveen* expuesta en la feria Dada de 1920 e ilustrada en la portada del *Almanaque Dada*, siendo que antes ya elaboró obras cercanas al collage con fines propagandísticos y bélicos antes de declararse la I Guerra Mundial. Contamos además con el artista de origen ruso Jesim Golischev (1897-1970), quien comenzó realizando grabados de madera con Hausmann, dibujos maquinistas y collages con ilustraciones de Doré y reproducciones de pinturas a color con elementos de actualidad

(principalmente documentos bélicos y sobre el paro laboral), para abordar posteriormente construcciones con materiales insospechados, incluyendo animales tanto vivos como muertos, recortando y coloreando alas de pájaros; hasta colocó un huevo iluminado con bombillas eléctricas que le conferían una aureola lumínica a modo de pantalla, acompañada de la inscripción que informaba sobre la finalización de la incubación. Estos son ejemplos de una multitud de objetos insólitos, algunos expuestos en 1919, cuya concepción Golischev extendió a composiciones musicales dadaístas como *Anti-sinfonía en tres partes (Guillotina circular musical)* o *La cavidad vocal caótica*.

Incluso Heartfield, el más entregado a la conformación de un lenguaje nuevo mediante el fotomontaje, organizador de la exposición *Dada-Messe* de 1920 (en la galería del Doctor Otto Buchard), realizó objetos diversos con materiales encontrados en la vía pública, con la intención -como señala en el catálogo su hermano Herzfelde, donde expresa la intención de los dadaístas de tomar directamente los objetos antes representados en la pintura- no ya de integrar nuevos materiales encontrados, sino de intervenir directamente en los sucesos contemporáneos, para lo que fue necesario hacer apología contra la profesionalidad del artista y llamar a participar a todos los dadaístas internacionales, fuesen artistas o no.

No obstante, el camino que desembocó en una apertura de los medios expresivos propia del dadaísmo, fue la interacción de la letra y la imagen que surge del collage (visible en uno primero de Hausmann de 1918, donde aúna los recortes de periódicos con óleos de vivos colores), lo que en última instancia, trabajando juntos Hausmann y Johannes Baader, permitió evolucionar considerablemente el poema fonético y la tipografía dadaísta, al poner en relación los caracteres con su pronunciación y declamación, por lo que, mientras la poesía de Ball tomaba las letras para formar nuevas palabras, Hausmann partía de la letra, que tuvo su primera introducción en la creación de collages. De esta manera no sólo se oponen a la distancia existente entre la tipografía y la entonación del recital en las poesías de Ball, sino también a la “poesía estática” de Tzara (aunque hay que tener en cuenta que el poeta rumano no negó el dinamismo, sino que distinguió la “poesía dinámica” de este otro tipo de poemas), pues con Hausmann y Baader la poesía fonética aspira a ser un

organismo vivo, estableciendo el mismo camino que tomará la obra de arte durante la década de 1920 en tanto que máquina.

Baader y Hausmann se conocieron en 1905 y compartieron las mismas aficiones y los mismos proyectos, incluso antes de la fundación del Club Dada de Berlín en 1918. Ambos descubrieron la poesía fonética en verano de 1918 al comprar en una librería unos libros que de inmediato se pusieron a leer en la calle, derivando poco a poco en una verdadera declamación mecánica y fonética de una poesía que Hausmann consideraba "prefabricada" por ser encontrada en libros adquiridos casi al azar (exactamente de Gottfried Séller por ser aquel día su centésimo aniversario). Habiendo descubierto Hausmann el fotomontaje ese mismo año, enseguida comenzó a introducir caracteres, modelo adoptado por Baader al año siguiente. Baader, con un sexto sentido para inspirarse en la vía pública, recoge todo lo que encuentra, incluso arrancado carteles de las paredes para llevarlos a su casa y clasificarlos minuciosamente según el testimonio de Hausmann aprobado por Herta Wescher, pues ambos mantuvieron cierta correspondencia durante los años previos a la publicación de la *Historia del collage* de esta historiadora. Sin embargo, debemos considerar algún oportunismo en esta información ofrecida por Hausmann en *Courrier Dada*, pues habiendo publicado este libro en 1958, los nuevos realistas franceses ya habían mostrado sus carteles arrancados desde 1949, los cuales fueron conocidos como *décollages*. De ser cierta la información de Hausmann, Baader se hubiera adelantado a esta práctica, algo desmentido por Jacques Villeglé por no considerar sus aportaciones dentro de la misma naturaleza. Hausmann manifestaría de este modo su oposición a los nuevos realistas franceses, surgidos de los círculos letristas, cuyas producciones las consideraba impropias de un verdadero letrista (lo que le llevó a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, a establecer contactos con el detractor del letrismo Guy Debord), pues tampoco duda en considerar la poesía fonética que practicó con Baader durante los años Dadas, como "letrista" por partir de la letra.

En cualquier caso, el collage surgió del encuentro con las letras de los libros, documentos y carteles de la vía pública, y responde así al principio dadaísta de Berlín consistente en integrar en sus producciones los acontecimientos de su época; ya no únicamente los objetos ni los acontecimientos sociales, pues a éstos se suman las letras que,

introducidas en los collages, sugieren la declamación, tal y como ocurre en ciertos fotomontajes donde aparece Hausmann rodeado de caracteres y con la boca abierta en disposición de gritar. Todas las producciones de Baader fueron consideradas por Hausmann como "collage-literatura" o "collage-poesía", y estas actividades marcaron los primeros pasos hacia una optofonética captada por la simultaneidad de los acontecimientos que supera los conceptos de espacio y tiempo preestablecidos, con la intención de dirigirse en último término hacia una nueva impresión sensorial de la realidad. La producción de Baader es conocida sobre todo por sus collages tipográficos, aunque éstos se extendieron a sus compendios de collages titulados *Hado* (*Manual del Super-Dada*) y confeccionados con todo tipo de materiales entre 1919 y 1920. Este mismo principio de disparidad se extendió a toda una columna autorretratística (precedente por ello del *Merzbau* de Schwitters) de cinco pisos, presentada en *Dada-Messe* (*Plasto-Dio-Dada-Drama*, no conservada), levantada por acumulación de todo tipo de objetos bajo las pretensiones propias de una arquitectura monumental (la construcción de objetos y letras en una misma simultaneidad), y donde Baader incluyó carteles y tipografías por tratarse también de objetos encontrados. En esta misma exposición hace un homenaje a la letra, en realidad se trata de una *Conmemoración de Guttenberg*. Baader trataba de crear, como los *zaumistas* rusos, un código nuevo aplicable a todo, que prescindiese de sus significaciones y proporcionase valores estilísticos nuevos. Este lenguaje, frente a la iconografía comprometida de Grosz y Heartfield, tendió hacia un arte autónomo, aunque esto no significa que se destinase al desarrollo en ámbitos meramente artísticos, sino todo lo contrario, en todo caso autónomo de la razón por surgir del inconsciente -que lo constituye como un lenguaje sintético y no expresionista-, a partir del cual buscarán todo tipo de nuevos materiales y medios de expresión. Sin embargo, el desarrollo de la propaganda por parte de Heartfield encauzó este tipo de experiencias en la propaganda bajo el signo del realismo socialista –así como otros representantes del fotomontaje trabajaron en el ámbito de la publicidad-, una vez atrapadas en la imagen y despojadas de la solidez física de los objetos (en lo que los medios de reproducción mecánica tuvieron un protagonismo evidente).

En otras palabras, una vez que se apostó por la disolución de la obra de arte por no ajustarse a las exigencias técnicas de su entorno,

por corresponder a polvorientas necesidades representativas de clase, el montaje en general perdió sus capacidades constructivas para ilustrar de nuevo las penurias ocasionadas por los desajustes y anacronismos de su tiempo.

DEL PROCESO CREATIVO AL TEMA

> *… ningún artista, por grande que sea, deberá nunca considerarse superior al más humilde trabajador; sus méritos encontrarán compensación en su propio trabajo.*
> La Junta de Sección, "Arte y artistas, Manifiesto de los dibujantes, pintores y escultores de la C.N.T. a todos los artistas de Cataluña", *La Vanguardia*, 30-VII-1936.

En España se asistió a un proceso peculiar donde el anarquismo y otros movimientos sociales, en tanto que idearios, suplieron la inexistencia de un movimiento unitario de vanguardia tal y como surgieron en muchos países de Europa, singularidad ésta ya apuntada por el historiador Arturo Ángel Madrigal. Fueron los movimientos sociales los que desde diversas publicaciones periódicas y declaraciones esporádicas de sus teóricos, llevaron la imagen a su duplicación y democratización consecuente, acompañado todo ello de un cierto compromiso y rechazo de un "arte puro" que conformó cierto realismo antes de que llegase a manos de Josep Reanu el libro de Plejanov *El arte y la vida social* en 1934, -paradigma teórico del posterior realismo socialista-, sin escatimar las influencias alemanas de la "Nueva Objetividad" y del Grupo Noviembre, dado que las influencias de Heartfield sobre Renau, concretamente, fueron decisivas (junto con otras corrientes soviéticas y centroeuropeas en el terreno del cartelismo y de la tipografía, como desvelan sus composiciones en diagonal de impronta futurista y suprematista), además de las de Grosz, Otto Dix y Kaete Köllwitz fundamentalmente.

Como ya hemos advertido, la democratización y la unión del arte con la vida, tan aludida por el último historiador mencionado, reside únicamente en la cotidianeidad de los temas abordados, en la posibilidad de convertirse cualquiera por un momento en el protagonista de una materialización póstuma, mientras que la verdadera "democratización del

arte” late en el proceso mismo de elaboración, en el automatismo de la cámara fotográfica que permite su libre manejo. Sin embargo y a diferencia del dadaísmo, ahora el automatismo ha desaparecido en el proceso de elaboración, y pasa a concentrarse en la lectura destinada al “pueblo”, en lo que el famoso director de cine Eisenstein se mostró como el maestro de maestros, en sus asociaciones apeladas en forma de estímulos pávlovianos; algo parecido a lo que ocurre con el collage de Max Ernst, pionero en la plástica surrealista, donde mientras las imágenes aparecen relacionadas arbitrariamente y exigen asociaciones automáticas, este automatismo tan sólo queda relegado en su elaboración al encuentro con las imágenes a recortar, reducidas al máximo para concentrar lo maravilloso en las fracturas de los lazos lógicos y no en las disparidades formales o materiales.

Por esta razón, en la España previa a la Guerra Civil el cartel acabó prevaleciendo sobre la pintura de caballete y la realización de obras “aisladas”, encaminadas a la propaganda y agitación, género que como advierte Renau a Ramón Gaya requiere de una cuidada planificación, y eso a pesar de que muchos de ellos fueron anónimos, modalidad que encaja a la perfección con la visión comunista y libertaria de la actividad artística, aunque nos hayan llegado nombres de fotomontadores como los de Ángel Lescarboura, Esbelt (Juan Vera) o Manuel Monleón, quienes trabajaron dentro de la temática social esta nueva forma de expresión encaminada a configurarse como género tras las primeras experiencias en España de Josep Masana y Pere Català i Pic, aun habiendo sido personificada por la historiografía en la figura de Renau, quien conoció el medio desde 1929 pero bajo fines más poéticos.

Esta democratización del tema en detrimento de las capacidades automáticas de la reproducción mecánica en su comunión con los automatismos expresivos del hombre, da explicación al hecho de que ciertos fotomontajes de Renau, sobre todo los de su serie *The American Way of Life* (1952-1966), se adelanten a la iconografía pop (tal y como señala Jacob Bañuelos Capistrán), dado que ambas vertientes -el realismo social que esta serie encierra y la banalidad pop-, aunque ambas ilustrativas a pesar de que una ataque al capitalismo y la otra lo complazca al acompañarlo con sus imágenes, responden a dos épocas y ámbitos absolutamente diferentes, ante todo separadas por el controvertido artículo de Clement Greenberg “Vanguardia y kitsch” (1939),

así como los que este formalista del arte escribió durante las dos décadas siguientes en defensa del collage cubista y del desarrollo del arte contemporáneo como camino hacia la purificación y distinción del Arte. Estas cuestiones, alejadas de las preocupaciones expresivas e históricas de las vanguardias, ni siquiera fueron planteadas por éstas en su momento, como sí justifican en cambio la aparición del pop dentro del contexto consumista de la sociedad americana, país que acababa de dar por fundada su propia escuela de arte moderno, sustentada a su vez en la relectura y crítica feroz de Greenberg dirigida hacia varios de los más importantes representantes de las vanguardias anteriores por apartarse del cometido que él mismo había impuesto a la historia. El pop ya fue una reacción frente a la verdadera Reacción hacia lo que supuso la disolución de la obra de arte acabada y la asunción de los nuevos medios de producción mecánica, su definitiva disolución en la vida. La multitud de autores que caen en el anacronismo consistente en referirse al arte anterior a partir de Greenberg y su formalismo, así como comparar las vanguardias históricas con la evolución plástica posterior a sus publicaciones y su reinado como principal teórico norteamericano, participa desde la pasividad de Pilatos o desde el ataque compasivo –si no desde la absoluta conformidad- en la recuperación institucional del avance técnico inevitable, la misma que separa a la población de sus propias posibilidades, si bien es cierto que las vanguardias históricas ya conocieron la reificación del formalismo americano anterior, aquél de Alfred H. Barr, Jr. desarrollado durante la década de 1930, aun capaz de prestar su atención al productivismo, al cine y al diseño (siempre atento a las relaciones entre el arte y la máquina), el mismo que conoció en Moscú a Rodchenko entre 1927 y 1928 y lo incluyó en la muestra *Cubism and Abstract Art* celebrada en 1936 en el Museum of Modern Art de Nueva York, así como a Hausmann en *Fantastic Art, Dada, Surrealism* de ese mismo año, quedando ambos definitivamente irreconciliables.

Con la fundación del MoMA en 1929 y con estas dos exposiciones, se inaugura la museología del “modernismo” tras escasamente un siglo de formación y adaptación a las nuevas exigencias, en la formación de una disciplina -la Historia del Arte Contemporáneo- que poco a casi nada tenía que ver con las verdaderas ambiciones globalistas de las vanguardias ubicadas más allá de la producción artística y de las carreras profesionales en el seno de las instituciones y del mercado

artísticos.

Hoy, la propia exposición antológica como acontecimiento delimita artística e institucionalmente la entidad del creador en cuestión, y más aún cuando se trata de artistas de la naturaleza de Rodchenko, Hausmann o Renau, quienes han hecho uso de procedimientos automáticos y mecánicos como la fotografía, el cine experimental, el fotomontaje, el collage, el ensamblaje, la tipografía, la imprenta, el fotograma, el aerógrafo, etc., a lo que estas exposiciones irremediablemente les infunde el voluntarismo que tanto combatió Pierre Restany en la década de 1960, y aún más en la reciente exposición celebrada en Londres y Barcelona *Duchamp, Man Ray, Picabia*, donde estas tres personalidades son expuestas como raros, excéntricos e insólitos caracteres anartísticos (véase por ejemplo el texto de la comisaria junto con Jean Hubert Martin, Jennifer Mundy, “El arte de la amistad”, en el catálogo de esta exposición, p. 57), en contra de las opiniones vertidas por Apollinaire en relación a su amigo Duchamp en 1913 en sus *Meditaciones estéticas*: artista llamado a reconciliar el arte con el pueblo.