

***The Ridgefield Gazook*, manifiesto anarquista, preludio del dadá. Una conspiración política y estética diseñada por Man Ray y Adon Lacroix**

Con la frescura y actualidad propias de un *fanzine* de época reciente, *The Ridgefield Gazook* contó con un único número aparecido en marzo de 1915 en Ridgefield, municipalidad del estado de Nueva Jersey [\[1\]](#). En realidad fue un único ejemplar realizado a mano, que hoy se conoce por medio de fotografía, ya que fue destruido accidentalmente en 1988, cuando formaba parte de la colección del fotógrafo Arnold Crane. Man Ray (Emmanuel Radnitsky, Filadelfia 1890-París 1976), su editor y autor, se trasladó a vivir a esa zona hacia la primavera de 1913, formando parte de una colonia integrada en su mayor parte por intelectuales anarquistas y de pensamiento radical, como él. En este enclave, el artista y su pareja, Adon Lacroix (Donna Lecoœur), poetisa de ideología ácrata emigrada de Bélgica, a la que el americano siempre reconoció como la mujer más importante de su vida, acometieron una prolífica actividad en forma de obra plástica, creación poética y filosófica, manifiesto en diversas publicaciones (Naumann, 2003). Sobre todo, en la estela teórico-práctica proclamada por H.D. Thoreau en *Walden* [\[2\]](#), y animados por su ejemplo, fueron los protagonistas de su propio ideal de vida.

El joven artista, que desde su infancia vivió con su familia en Nueva York, una urbe en plena metamorfosis mecánica e industrial, comenzó a frecuentar desde 1912 el Ferrer Center [\[3\]](#), núcleo donde la cultura internacional más

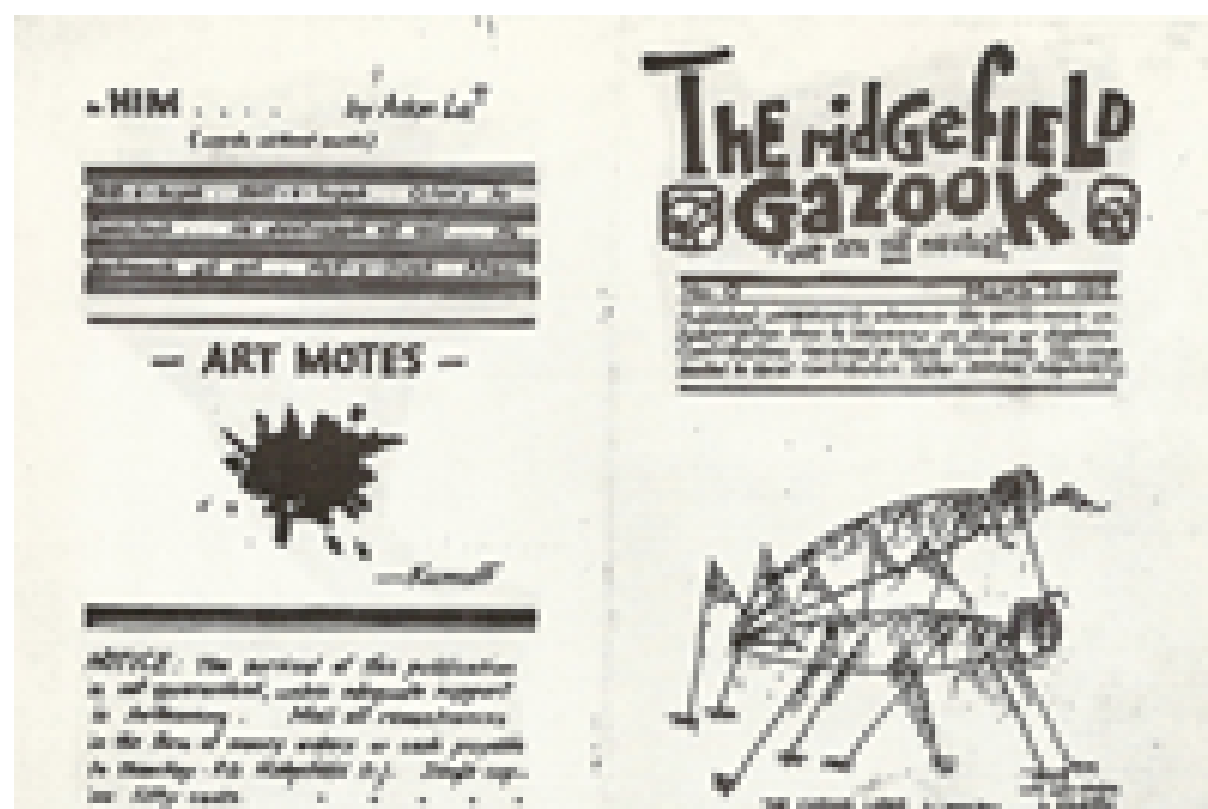
progresiva y el activismo político se daban la mano en una atmósfera de excepcional efervescencia. Muchos de los miembros y simpatizantes del centro neoyorkino dedicado a la memoria del pedagogo Francisco Ferrer i Guàrdia, fueron habitantes o asiduos de la colonia que da nombre a la publicación que analizamos, como los artistas anarquistas Adolf Wolff, o Samuel Halpert, inmigrantes llegados de Bélgica y Polonia respectivamente, con quienes Man Ray compartió vivienda temporalmente.

Los vínculos de Man Ray con el pensamiento anarquista de sesgo individualista hunden sus raíces en su propia biografía. Aunque nacido en los Estados Unidos, sus progenitores fueron inmigrantes de origen judío llegados desde el Imperio Ruso, su padre, Melach Radnitsky, desertó, huyó de su tierra en un clima de persecución instigado desde el ejercicio implacable de poder de los zares. De este modo, compartió el destino de otros muchos rusos llegados a Norteamérica, abocados a trabajar en condiciones nefastas en fábricas, sobre todo factorías del sector textil, que constituyeron el escenario para el desarrollo de un proceso de concienciación que derivó en la eclosión y propagación del anarquismo [\[4\]](#). Esta filosofía se diseminó con celeridad en una época, la de las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX, particularmente convulsa por el contexto socioeconómico reinante en Norteamérica, especialmente en la Costa Este.

En definitiva, no sólo por sus condicionamientos a los que se vio expuesta su familia, o por el área donde creció, es patente el vínculo del artista con el anarquismo, también lo fue por elección propia. Man Ray escogió para su formación un centro donde la enseñanza artística se desarrollaba desde una óptica abiertamente libertaria y era conocida la vinculación de sus miembros en actividades anti-militaristas, actos de insurgencia, crítica social y política en forma de mítines y publicaciones, defensa de los derechos de la mujer y otras acciones igualmente contestatarias, impulsados por los

lituanos Emma Goldman, apodada "la mujer más peligrosa de América", y Samuel 'Sasha' Berkman, ambos portaestandartes del movimiento anarquista en Estados Unidos. Entre los miembros del centro, figuraban los que fueron profesores de Man Ray, George Bellows y Robert Henry, ambos también anarquistas y miembros de la Ashcan School, cuya huella es latente en los planteamientos teóricos que subyacen en la obra integral de aquél, su alumno entonces.

En la colonia artística de Nueva Jersey fue donde Marcel Duchamp conoció a Man Ray en 1915, donde jugaron al tenis con una red imaginaria, y apuntaban tantos al ritmo de "yes and chess". Fue el punto de partida de una amistad y una historia de colaboraciones que duró siempre, es más, sus producciones respectivas se comprenden mejor explorando sus interconexiones, pues se enriquecieron mutuamente. El preludio del Dadá primigenio, cuyo epicentro se localizó en el neoyorkino barrio de Greenwich Village, manifestó una de sus sacudidas más importantes e interesantes en Ridfegield.



12 The Ridgfield Gazook, 1915



The Ridgfield Gazook, n° 0,
Ridgfield, March 31th, 1915,
s.p. Arnold Crane Collection,
Chicago. (Destruído
accidentalmente)

En esta publicación la tipografía y el diseño fueron realizados artesanalmente por Man Ray utilizando tinta negra, haciendo gala de sus depuradas dotes para el dibujo a mano alzada y de sus conocimientos formales en torno a las labores de imprenta. El soporte es una hoja desplegable donde se funden con contundencia los intereses máximos del autor por entonces, sus líneas de pensamiento y de trabajo, que sentaban las bases hacia su posterior maduración artística y personal. En este sentido, la crítica y el cuestionamiento de las artes y del mercado artístico, o el feroz ataque a la moral convencional, a la política intervencionista desde una perspectiva anarquista y sarcástica y, en definitiva, el Dadá más revolucionario manifiesto en los juegos de palabras y la negación de los valores absolutos, todo se concita aquí, resultando un conjunto de breves alegatos gráficos de intensa eficacia crítica.

Man Ray hizo uso de unos caracteres dinámicos, desiguales, para la tipografía de *The Ridgefield*, mezclando letras mayúsculas y minúsculas en un baile de formas y tamaños, mientras *Gazook* (en argot “tío, chaval”), figura todo en mayúsculas. El subtítulo afirma y subraya “We’re not neutral”, lo que por un lado puede entenderse en el contexto bélico coetáneo como un cuestionamiento ante la neutralidad de Norteamérica respecto a su participación en la Primera Guerra Mundial. También puede interpretarse como la apuesta por unos principios artísticos y creativos, un posicionamiento ante la situación cultural en Norteamérica, una toma de partido frente a la realidad a través del ejercicio de las artes. A la altura del título figuran dos pequeños dibujos representando un pollo y unas piedras, elementos característicos de la naturaleza del lugar, campestre y rural. La editorial advierte en una divertida nota hilarante: “Publicado sin necesidad cuando estamos de humor. La suscripción es gratuita para todos nos guste o no. Las contribuciones solo se reciben en forma

líquida. Este ejemplar está limitado a los contribuyentes locales. Y firma el editor, "man Ray", con el genérico correspondiente a "man" (hombre) en minúsculas, y el apellido con mayúscula inicial [\[5\]](#).

Abundan los guiños inteligentes y las referencias al arte y la política de la época desde una perspectiva crítica ingeniosa. El contenido está salpicado de divertidos juegos de palabras, incluidos los nombres de los supuestos autores colaboradores, que el editor alteró jocosamente. Arturo Schwarz sostiene que el autor único es Man Ray, firmando con distintos pseudónimos las supuestas aportaciones de sus amigos (Schwarz, 1977).

La portada alberga un dibujo central que representa dos insectos en plena cópula, una referencia al amor anti-romántico y mecánico, realizados con un diseño lineal firmado por "man Ray". Lo acompaña la leyenda "The cosmic urge" ("el deseo cósmico") y una frase burlona, "with ape-ologies to PicASSo", que enmascara un doble sentido donde, bajo la apariencia de una disculpa ("apologies"), se revela el término "ape" (simio, imitador), un más que probable ataque frontal al estilo cubista y hacia uno de sus principales adalides, Pablo Picasso, cuyo método alteraba la realidad pero sin independizarse de ella totalmente, sin romper radicalmente con la mimesis, la imitación. Al resaltar "ass" en mayúsculas en el apellido del artista español, el americano reafirma su ataque al sugerir un doble insulto que vendría a significar miserable, estúpido. No en vano, años más tarde, en la línea de su cuestionamiento acerca del acto creativo y la dinámica de representación, Man Ray planteó la siguiente pregunta retórica: *Ce qui empêche l'homme d'être dieu, n'est-ce pas cette manie perpétuelle d'imiter?* (Janus, 1977: 211). En la época de edición de la revista, el cubismo era uno de los estilos que comandaban la vanguardia europea como una de las propuestas artísticas más radicales, por tanto Man Ray estaba ejerciendo un cuestionamiento –que nació durante su formación en el Ferrer Center y en las teorías allí propugnadas por

autores del calibre de Emma Goldman o Piotr Kropotkin[6]– de esa supuesta modernidad todavía anclada en presupuestos tradicionales. Y lo hizo desde una perspectiva filosófica e hilarante, como era propio del Dadá y, como también lo era, resaltaba el valor del deseo como el mayor detonante universal. Obviamente, tuvo una importancia capital su contacto con el entorno de Alfred Stieglitz, quien entendió la fotografía como medio de liberar el arte de su dependencia respecto de la representación. En la galería 291, de la que Stieglitz era propietario, se avanzaba en el ejercicio de tratamiento de la imagen y su relación con la realidad como cuestionamiento de la representación. En esta tendencia de investigación, Man Ray fue un jalón imprescindible, que trató este asunto trascendental en su teoría y en su práctica de las artes.

El ejemplar acogía varias secciones, una dedicada a lo que Man Ray llamó “Graftsmanship” (algo así como “chanchullos, trampas, corruptela”), una variación de la palabra “craftsmanship” (artesanía), junto a otra llamada “Soshall Science”, que fonéticamente recuerda a “Social Science”, y otra a la que tituló “Il’liter-ature”, una combinación entre “ill literature” (mala literatura), e “illiterature” (que podría traducirse como “analfabetismo”, siendo una deformación del adjetivo “illiterate”, que quiere decir analfabeto, iletrado); en ambos casos el humor negro añade un matiz de cuestionamiento, desmitificador, de la considerada gran literatura. Una de las partes de esta sección contiene las supuestas intervenciones de los anarquistas de origen checo Joseph Kucera, “Mac Kucera”, e Hippolyte Havel, “Hipp O’Havel”. Al primero corresponde la frase “How to make TENDER BUTTONS itch”, que sin duda remite al libro de Gertrude Stein, recientemente publicado, *Tender Buttons* (1914), donde trasladaba al lenguaje escrito lo que le comunicaban determinadas piezas artísticas siguiendo recursos como la prosodia. El hecho de convertir el adjetivo “tierno” (tender) en “escozor” (itch), es un ataque pícaro hacia la autora y su

obra, que se enfatiza con el añadido “Au-tomato Mash & Fool Co”, un juego de palabras entre “autómata”, “automático” y “tomate”, ya que una de las partes del libro de Stein está dedicada a la comida, junto a Mash (“machacado”) & Fool Co, que significaría algo así como “tonto/a y compañía”, una posible alusión al círculo de intelectuales que pululaban en torno al salón de Stein y su compañera, Alice Toklas, donde se trataban muchas de las cuestiones artísticas candentes en Europa, como la valoración e impulso del Cubismo, precisamente. Man Ray contraatacó con el automatismo característico de Norteamérica, la realidad de la industria frente a la pintura todavía apegada a criterios tradicionales.

Finalmente, aparece escrito “censored” sobre un rectángulo negro, que ponía la guinda a la ácida crítica hacia la pretendida modernidad del arte europeo en boga. En cuanto al apartado correspondiente a Havel, figuraba escrito en francés “Je m’en fiche” (“me da igual”), junto a un rectángulo blanco en *pendant* con el anterior negro, su negativo. El carácter rebelde, cuestionador y desacralizador es evidente, se destila con gracia un ataque hacia las figuras que comandaban el arte en el Viejo Continente, cuyas noticias llegaban a los círculos norteamericanos relacionados con el ámbito cultural por medio de revistas, exposiciones, o contactos directos entre artistas, a través del intercambio epistolar y de fluidos viajes transcontinentales.

La improvisada sección “literaria” acoge un poema de “Adolf Lupo” (Adolf Wolff), del que metamorfosea el apellido según su acepción latina, titulado “Three Bombs”, trasladado al lenguaje gráfico por Man Ray mediante una alternancia de gruesas líneas negras y letras tales como “zzz” y “x”, combinadas con signos de exclamación e interrogación. Su estructura fue retomada posteriormente en dos de sus poemas ópticos [\[71\]](#), diseñados en París, en 1923 y 1924, donde no hay grafía reconocible; se trataba de trazos negros de longitud variable, que parecían imponerse a las verdaderas palabras, a

la lógica del lenguaje y a las conexiones con nuestra parte racional, independizando la estructura formal reconocible de la poesía respecto de su contenido, que aquí no importa aunque sea lo que en realidad hace del poema tal cosa. Cualquier contenido es negado, a la vez que exaltadas todas sus posibilidades, cualquier cosa cabe bajo la apariencia de esas líneas negras discontinuas, que lo pueden ser todo, no siendo nada. Este atentado contra la narración hunde sus raíces en la exaltación poética como primera función de las artes.

Como complemento a la ilustración que comentamos, en *The Ridgefield Gazook* aparece un plato que contiene tres bombas humeantes junto a un tenedor y un cuchillo. Si tenemos en cuenta el contexto, se refiere a los sucesos acaecidos el 4 de julio de 1914 en Lexington Avenue, cuando tres anarquistas que iban a atacar contra el magnate y monopolista del petróleo John D. Rockefeller, murieron debido a la explosión prematura de la carga. En la masacre estuvieron implicados Alexander Berkman, y Louise Berger^[8], editora de la revista *Mother Earth*, órgano de difusión del Ferrer Center, que fue el punto de reunión para establecer la logística del atentado. En el mismo mes en que aconteció este sonado suceso, la portada de dicha revista era diseñada por Man Ray.

La parte inferior de esta sección contiene una pieza firmada por "A. Kreambug", es decir Alfred Kreyborg, cuyo apellido así escrito "cream"-"bug" significaría algo así como "crema de insectos". El poema se titula "Pilz", que traducido del alemán significa "seta", lo que se corresponde con los dibujos de hongos que Man Ray distribuye a los lados del título, un guiño a los poemas sinfónicos que el autor componía, a los que llamaba "mushrooms", que recitaba a la par que tocaba la mandolina en el Ferrer Center durante las clases de arte a las que Man Ray asistía.

Por último, cierran este ejemplar dos intervenciones, la primera de ellas correspondiente a "Adon La +" (Adon Lacroix), para quien Man Ray sustituyó su apellido por el dibujo de una

cruz. Bajo su autoría se incluye el poema dedicado “To HIM” (A ÉL) que, a juzgar por el contenido de los versos, se identificaba con la figura de Zachary Hale Comstock, abanderado de la moral victoriana y responsable de la New York Society for the Suppression of Vice, que logró implantar la Ley Comstock, prohibiendo la circulación de información acerca de métodos de contracepción, enfermedades venéreas y, asimismo, de material obsceno. Ordenó destruir toneladas de libros y miles de obras de arte por suponer un atentado contra la moral. Sus acciones tremebundas le granjearon muchos enemigos, entre ellos los miembros del Ferrer Center, incluida la entonces novia de Man Ray, quien lanzó esta prédica sustituyendo el “aleluya” por “hell-e-luyah” (siendo “hell” infierno), afirmando que el político había logrado destruir todos los demonios, todo el arte, y termina con un “ahem”, que es la interjección de la tos para aclararse la garganta y sugerir un giro irónico, en vez del “Amén” usual, que pone fin a la plegaria cristiana.

La última de las incorporaciones a este apartado de la revista corresponde a “Kumoff”, es decir Manuel Komroff, otro miembro del Ferrer Center, editor asociado de la revista *The Modern School* quien, al igual que hiciera Man Ray entonces, practicó la fotografía durante sus años de asistencia al centro neoyorkino. Bajo la firma de Komroff figuran las “Art Motes”, es decir, “motas de arte” en vez de “notas de arte”, que Man Ray hizo patentes gráficamente dibujando una mancha, en un gesto incisivo de crítica a la crítica en el campo de las artes, no hay nada que decir, una simple salpicadura y un sencillo juego de palabras que dan al traste con toda la parafernalia que rodea al ámbito artístico. No parece descabellado suponer que Francis Picabia conociera esta publicación, dados sus tempranos contactos con el ámbito artístico de Nueva York desde el año 1913, cuando realizó su primera estancia en Norteamérica, por lo cual bien pudo ser este motivo un precedente para su idea de la mácula divina en su controvertido dibujo “La Sainte vierge” (MNAM Centre

Georges Pompidou, París)[\[9\]](#), publicado en 1920 en la revista 391.

Aunque parece ser que nunca se publicó, el interés de *The Ridgfield Gazook* es máximo. Además de su rico contenido, hay otros interesantes aspectos dignos de reseñar. En primer lugar, no hay que obviar el hecho de que es el propio artista quien escogió a los autores que se incluyen en esta edición, seleccionó los contenidos, e incluso les dio forma gráfica sobre el papel. El punto de vista irónico, tan típico del temperamento Dadá y connatural en Man Ray, es imperante en la totalidad del desplegable, incluso quitó hierro a la tragedia de los anarquistas fallecidos en el intento de atentado, cuyas bombas “se comieron” ellos mismos, en un plato con cuchillo y tenedor.

El sarcasmo como reacción frente al idolatrado arte europeo de vanguardia y sus maestros, añade la pizca de hilaridad a través de la mofa del tándem Picasso-Stein, que vertebraba entonces buena parte del devenir del arte en París. A ojos de Man Ray, el Cubismo representaba una modernidad parcial, por ser una manifestación artística anclada en la dinámica de representación de la realidad y dependiente de ella, que no se desligaba de los presupuestos imitativos, por lo que su carácter rupturista era cuestionable. Con todo, dentro de este panorama, hemos de ubicar la eclosión del Dadá neoyorkino como actitud y verdadera propuesta de ruptura radical respecto de las tendencias anteriores, todavía comedidas en sus investigaciones.

El talante crítico inherente a Man Ray late poderosamente en el tono, la forma y el contenido de *The Ridgfield Gazook*, revela su idiosincrasia, la que fue siempre, independientemente del lugar, el contexto, o los personajes que lo rodeaban, un sello característico de sus producciones. Así, despunta con fuerza la hilaridad, el juego, la broma, la provocación Dadá, hasta el punto que, muy acertadamente, Arturo Schwarz ha calificado esta publicación como el *primer*

periódico proto-Dadá de América, y añadió:

Estos dibujos –tan humorísticos como parecen- son indicativos del pensamiento de Man Ray. Comparte los ideales generosos del anarquismo pero también odia la violencia. Estaba más cercano del verdadero espíritu del anarquismo, que es el rechazo de toda autoridad... y el esfuerzo en pos de una sociedad donde la virtud cardinal fuera la cooperación en vez de la competición. (Schwarz, 1977: 27)

En la base de *The Ridgfield Gazook* se fusiona con brillantez la esencia libertaria con el fulgor que dotó al Dadá de toda su genialidad, y he ahí su trascendencia como paradigma de la simbiosis de su sustrato radical y creativo propiamente americano, con las influencias europeas.

El momento excepcional que tuvo lugar en Estados Unidos bajo la estela de la actitud y pensamiento Dadá, constituyeron una etapa primigenia y fundamental para el desarrollo del mismo a nivel internacional. Man Ray fue uno de los pioneros en plantar una oposición al delirio del industrialismo capitalista y a su desprecio por las constantes más profundamente humanas, reafirmando en ellas. Primero exploró la visión crítica ideologizada, intelectualizada, y con fuertes referentes en la literatura y la política. Con el advenimiento del Dadá, esos dispositivos se diluyeron en la irrisión inteligente, el ingenio creador, y la ruptura de principios y reglas que, en última instancia, acabaron abarcando una radicalidad y cuestionamiento mayores, que Man Ray plasmó, de manera precoz, en esta publicación proto-Dadá.

[\[1\]](#) Este artículo tiene como base una Tesis Doctoral, hasta el momento inédita (Puyol Loscertales, 2015), que puede

consultarse en la Universidad de Zaragoza y en la Bibliothèque Kandinsky del CNAC Georges Pompidou, París.

[2] Man Ray fue un ávido lector. Además de conocer obras de referencia de la literatura europea más vanguardista, de la mano de su primera mujer, Adon, tuvo una especial querencia por autores americanos como Walt Whitman o Henry David Thoreau, quienes fueron para él una influencia de primera magnitud, que se rastrea en su producción y en su pensamiento individualista.

[3] El Ferrer Center abrió sus puertas en Nueva York en 1911, como una de las muchas consecuencias que el asesinato del pedagogo español suscitó, fruto de la indignación internacional ante su fusilamiento en Monjuïc. Fue un núcleo frecuentado por intelectuales relacionados con la política más radical, como Emma Goldman, Alexander Berkman, Leonard Abbott o Adolf Wolff, y fue un pilar de la vida cultural neoyorkina pero, además, fue un centro de formación que seguía el modelo de la Escuela Moderna fundada por Ferrer i Guàrdia. La huella que su paso por el centro ubicado en Harlem dejó en Man Ray es inefable y puede rastrearse en su producción integral, su pensamiento estético y su actitud de vida (Naumann, 2003; Puyol Loscertales, 2015).

[4] En contra de algunas teorías que afirman que los emigrantes llegados a la Costa Este americana desde el Imperio Ruso ya eran afines a la ideología anarquista, algunas interesantes investigaciones han demostrado lo contrario. Fue en suelo americano donde muchos de los huidos de los progromos se identificaron con el pensamiento ácrata, desarrollado en el entorno de las industrias donde eran empleados en condiciones inhumanas.

[5] Su nombre original era Emmanuel Radnitsky, siendo Man Ray una abreviatura que respondió a la voluntad familiar de adoptar una identidad más adaptada al entorno americano. Este cambio se produjo en 1912.

[6] Los textos de Piotr Kropotkin eran puntualmente traducidos al inglés, de modo que llegaban fluidamente a Estados Unidos. Este pilar del anarquismo fue una referencia de primer orden en el centro neoyorkino, y sus textos bien conocidos por los miembros del Ferrer Center, incluido Man Ray.

[7] El *poema óptico* más temprano que sigue esta estructura, aparece en su película *La Retour à la raison* (1923). El correspondiente al año 1924, fue publicado en el número 17 de la revista dirigida en París por Francis Picabia, titulada 391, en junio de ese año.

<https://i.pinimg.com/originals/b9/ce/91/b9ce91a0e717f9f9089611d17eb59bee.jpg>

[8] Louise Berger era miembro de la Anarchist Black Cross de Letonia, así como dos de los fallecidos en casa de ella a causa de la inesperada explosión. Berger se salvó por encontrarse fuera de su domicilio, de camino al Ferrer Center.

[9] Ver una imagen en:
https://www.centrepompidou.fr/media/picture/69/2c/692cfd909a60d21d7ef947af351bad8c/thumb_large.jpg