

# FOTOGRAFÍA Y VANGUARDIAS HISTÓRICAS

por MARÍA JOSÉ MULET GUTIÉRREZ y MIGUEL SEGUÍ AZNAR

El presente artículo tiene como objeto el estudio de la fotografía en el contexto de las denominadas vanguardias históricas o clásicas, remarcando el valor poco reconocido de este medio frente a las artes plásticas. La interconexión de medios expresivos –fotografía y artes plásticas– apenas ha sido considerada en la crítica e historiografía tradicionales, unos por enfatizar los procedimientos técnicos, los otros por marcar la primacía de los valores pictóricos, o bien por considerar que las artes tradicionales eran las que marcaban las pautas.

El olvidar una parcela creativa de las vanguardias históricas, como puede ser el cine o la fotografía, significa desequilibrar los aspectos que intervienen en el debate, ya que tanto los planteamientos teóricos como las experiencias prácticas remarcan su unidad e interdisciplinariedad.

The aim of the present article is to study photography in the context of the so-called historical or classical vanguards, stressing the insufficiently recognized value of this medium in comparison with the plastic arts. The interconnection between means of expression -photography and plastic arts- has hardly been considered in traditional criticism and historical study, in some cases because the authors emphasise technical processes, in others because they stress the superiority of pictorial values, or else consider that it was the traditional arts that laid down the guidelines. To forget an area of creativity in the historical vanguards, such as the cinema or photography, is to upset the balance between the various elements in the debate, since both theoretical postulations and practical experiences bring out their unity and links with other disciplines.

El término vanguardia se consolida a fines del primer decenio del siglo XX, sustituyendo en el lenguaje artístico a las expresiones hasta el momento habituales de *arte independiente*, *arte vivo*, *escuelas modernas*, etc <sup>1</sup>. Aunque siempre han existido artistas innovadores, el término se suele aplicar a los movimientos

---

1. Donald Drew Egbert: *El arte y la izquierda en Europa*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

artísticos surgidos tras la Revolución Francesa, los denominados *ismos*, agrupados, ya en el XX, bajo la denominación de *vanguardias históricas*.

Si concebimos la fotografía como un lenguaje expresivo con rasgos específicos y diferenciales, capaz de gestar sus propios debates internos, podemos suponer que la relación entre vanguardia y fotografía no debe limitarse únicamente a los *ismos* que estudian tradicionalmente la Historia y la Crítica del Arte, ya que posiblemente en fotografía se han dado movimientos de ruptura sin correlación directa con las artes plásticas. Pudiera ser el caso, por ejemplo, de la corriente francesa denominada del *momento decisivo*, que no recogen los manuales de arte, y que supuso una verdadera convulsión en el ámbito fotográfico, al tratar temas cotidianos, sencillos, sin carga retórica evidente, siendo la desnudez de la toma y su instante preciso lo que confería novedad.

Se tiende, por convención, a hablar de vanguardia fotográfica cuando se le relaciona con movimientos de ruptura pictóricos, como si más allá de éstos, la fotografía no tuviera rasgos propios para innovar. Es, por tanto, una visión parcial del debate, cuyas causas pueden deberse a diversos factores que intentaremos exponer.

La fotografía es una modalidad joven, con poco más de ciento cincuenta años de vida. Aunque estudiada, aún adolece de una amplia bibliografía, y posiblemente de un enfoque metodológico que no le otorgue exclusivamente el papel de documento frente a la obra artística, que se enarbola como expresión. Por otra parte, la historiografía artística a penas ha tratado a la fotografía, manteniéndose, en general, al margen de los nuevos lenguajes visuales, de los mass-media. La historia de la fotografía, por tanto, es analizada predominantemente por figuras que no pertenecen a la esfera de la Historia del Arte. El resultado, a menudo, ha sido una historia de la fotografía hecha desde la perspectiva del fotógrafo, falta de metodología teórica a costa de un énfasis en la sistematización basada en los sucesivos procesos técnicos, y una concepción excesivamente sencilla y superficial del historiador del arte frente al medio fotográfico.

Por último, hay que tener presente que la fotografía participó también de las vanguardias históricas, y que en esos momentos consiguió desligarse de su tradición representativa, y devenir a ojos del público, de los propios fotógrafos y de muchos artistas objeto capaz de expresarse autónomamente.

Aunque el desarrollo del presente artículo va a tener una orientación tradicional, esto es, sólo tratará de la relación entre fotografía y vanguardia histórica propiamente dicha, hay que señalar que somos conscientes de nuestro planteamiento reduccionista, ya que es evidente que hubo experiencias fotográficas no consideradas fruto del resultado de un proceso artístico que, sin embargo, supusieron aportaciones importantes en la renovación del medio. Por tanto, el término vanguardia fotográfica debería ser analizado desde una óptica más amplia, y no

limitada a los tradicionales *ismos*. Recordemos, por ejemplo, documentalistas de principios de siglo como Jacob August Riis o Lewis W. Hine, que realizaron imágenes directas y puristas <sup>2</sup> en un momento en que el panorama fotográfico estaba dominado aún por el pictoralismo. Tampoco hemos incluido a aquellas individualidades o grupos de ruptura que aun teniendo una concepción fotográfica creativa y artística, y con similares planteamientos estéticos a los de las artes plásticas y el cine, como la *nueva objetividad* (*neve sachlichkeit*, expresión alemana creada en 1924 por el crítico de arte Gustav Hartlaub para designar el estilo de las pinturas expuestas en la Kunsthalle de Manheim), no han sido consideradas tradicionalmente como vanguardias históricas.

La fotografía formó parte de ese movimiento de renovación de las artes y de la cultura en general que caracterizó a Europa y a América en las primeras décadas del siglo XX, siendo además un elemento básico de dicha renovación. Con todo, se hace difícil e incluso arbitrario desglosar qué fotógrafos y qué imágenes participan de uno u otro movimiento, porque lo que se dió fue un cambio del medio fotográfico en un momento en el que los otros lenguajes hacían lo mismo. El resultado fue un tejido interconectado que vuelve absurdas las etiquetas estilísticas. Es más útil hablar de un proceso cultural muy rico, con una serie de centros neurálgicos, como Zurich, Berlín, y más tarde, París y Nueva York, en donde las modalidades expresivas más tradicionales –pintura, arquitectura, escultura– se combinan con las más modernas –cine, fotografía, diseño, y otros mass-media–, fruto de la industrialización, y de los despeques capitalista y socialista.

En este período se produce un cambio del sistema de referencias ideológicas y conceptuales, de fuentes de inspiración, de materiales, de recursos expresivos, de sistemas de difusión y de ámbitos de creación; en líneas generales, un cambio paradigmático que en fotografía significará, sobre todo, la ruptura con la tradición. Por una parte, ruptura con su condición convencionalmente mimética, deja de ser el *espejo del mundo*, con toda una historia de representación y mimesis a su espalda, para ser susceptible de provocar y de crear *otra realidad*, independiente de la habitual; por otra, ruptura con su deseo de ser arte, de alcanzar el mismo estatus que la pintura, es decir, se libera de la corriente pictoralista que imperaba en el medio.

Esta ruptura que la fotografía realiza con su tradición no puede ser entendida sin la ayuda de otras manifestaciones artísticas –artes plásticas, cine, diseño–, y a

---

2. Véase Jacob Riis: *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*, Dover Publications, Inc., Nueva York, 1971; Lewis W. Hine: *Men at Work. Photographic Studies of Modern Men and Machines*, Dover Publications, Inc., Nueva York, 1977, y del mismo autor *Women at Work*, Dover Publications, Inc., Nueva York, 1981.

la vez colabora con ellas en esa *tierra de nadie ó espacio común* en el que todas las modalidades investigan y se entrecruzan.

Los rasgos que caracterizan a la fotografía de ese período permiten plantear la existencia de una nueva concepción, de una *nueva fotografía*, con importantes novedades. Entre ellas destacan:

(I) La unión entre fotografía y gráfica, esto es, la simbiosis de los registros verbal y visual. La unión de la tipografía, la imagen y el diseño formando un conjunto homogéneo sobre un mismo soporte y medio de difusión está relacionada con la afluencia de revistas gráficas, prensa ilustrada y carteles. Recordemos, por ejemplo, la portada de *L'art decorativ d'aujourd'hui* (1925), de Le Corbusier, con una foto aérea de la torre Eiffel; la portada de El Lissitsky para la revista *Arquitectura del Ukhutemas* (Moscú, 1927); el fotomontaje fototipográfico del futurista italiano Depero para el libro *Descubriendo Nueva York* (1931); la portada de Rodchenko para la revista izquierdista *Nuevo Lef* (1927-28), dirigida por Maiakovski, y su cartel para el film de Dziga Vertov *El cine ojo* (1924). Independientemente de la posible adscripción estilística, el mundo editorial es terreno propicio para el intercambio de experiencias provenientes de distintos ámbitos, como el diseño, la foto y el cine.

(II) El mayor número de trabajos editoriales con inclusión de imágenes fotográficas, los exclusivamente fotográficos y los catálogos de exposiciones de fotografía. Este auge editorial va unido a nuevos procesos de reproducción mecánica, como el huecograbado y el fotograbado. Así por ejemplo, Moholy-Nagy publica *Pintura, fotografía, cine* (1925), incluyendo fotogramas, fotos a partir de rayos X, y fotos astronómicas, entre otras; el arquitecto Mendelsohn publica *América, libro de imágenes de un arquitecto* (1926), con fotos de los rascacielos de Nueva York; Knoll publica *Metal* (1927); Carl G. Heise *El mundo es bello* (1928); Franz Roh *El ojo fotográfico* (1929); Brassai *Paris la nuit* (1932).

(III) La foto como tema monográfico de exposiciones, al mismo nivel que la pintura y escultura. Alvin Langdon Coburn, que procedía del pictoralismo, expone en 1913 una colección de cinco fotos titulada *Nueva York desde las alturas*. En 1920 se realiza en Berlín la *Primera Feria Internacional Dadá*, que reúne mayoritariamente fotografías. Nueve años después se celebra la exposición itinerante por Europa *Film und Foto* o *La nueva fotografía*, organizada en Alemania por arquitectos y diseñadores industriales, y que marcó un hito importante con gran éxito de público, motivando la edición de varios catálogos y selecciones, como *El ojo fotográfico* y *Aquí viene el nuevo fotógrafo*; entre las obras expuestas, recordemos *El violon d'Ingres*, de Man Ray; *La madre*, de Rodcenko; *Desde la torre de la radio*, de Moholy-Nagy (1928); *La doble Akeley*, de Paul Strand.

(IV) La combinación de diversas modalidades artísticas en un mismo proyecto –escenográfico o editorial–, como los actos que los dadaístas de Zurich orga-

nizaban en el *Cabaret Voltaire*, o la participación de fotógrafos en publicaciones de poetas e investigadores. Así, Rodchenko ilustra diversos libros del poeta Maiakovski (1923), mediante fotomontajes, y Heartfield realiza la portada de una obra de Carl Jung (1923).

(V) La nueva valoración de la foto como objeto de estudio y de teorización. Salvador Dalí publica *La fotografía, pura creación de l'esperit* (1927), Ledesma Ramos *Cinema y arte nuevo* (1928), Eugenio Montes *Un chien andalu* (1929), Walter Benjamin *Pequeña historia de la fotografía* (1931), Gisele Freund lee su tesis *La photographie en France au dix-neuvième siècle* (1936).

(VI) La aparición de nuevos recursos estrictamente fotográficos conseguidos mediante el uso o no de la cámara, y la intervención directa sobre la foto.

Así, por una parte, se dará un nuevo manejo de la cámara, manejo incluso *físico*, ya que no se fotografiará únicamente paralelo a la línea del horizonte sino que, como decía Rodchenko, se rechazarán las *fotos de ombligo*, y el objetivo se dirigirá indistintamente hacia el cielo o el suelo, provocando un cambio de la perspectiva y de la concepción espacial

Por otra, se fotografiará sin máquina (fotograma). La foto, según Moholy Nagy, no es sólo la reproducción de algo, sino la acción de la luz sobre una superficie sensible, que no tiene por qué estar mediatizada por el uso de una cámara que es, por definición, una convención perspectiva y un sistema determinado de interpretar el mundo.

Por último, cualquier tipo de intervención sobre la imagen será válida, tanto al impresionarla, revelarla como al positivarla. En el momento de hacer la foto, (a) seleccionando nuevos temas y nuevos puntos de interés, unos urbanos, siderúrgicos, industriales, y de comunicaciones; otros basados en la literatura científica —cronofotografías, estrobefotos, imágenes astronómicas, fotodinámicas—, y aún otros donde la insignificancia temática es lo relevante; (b) modificando la posición de la cámara; (c) provocando cambios espaciales mediante la indiferencia aparente hacia el encuadre, el uso de picados y contrapicados, el empleo de ejes oblicuos y composiciones diagonales; (d) intercalando elementos entre la cámara y el objeto a fotografiar, y superponiendo imágenes.

Al revelar la foto, modificando las temperaturas de los líquidos para así provocar retículas y rupturas de la gelatina.

En el proceso de positivado, arañando la emulsión, moviendo el papel, quemándolo, distorsionándolo, solarizando, invirtiendo tonos, superponiendo negativos.

Finalmente, con la foto ya acabada, retocándola hasta su modificación completa, recortándola y, por medio del collage, creando una nueva imagen en el fotomontaje.

Estos nuevos recursos pueden tener paralelos con los realizados por otras modalidades plásticas, de manera que es difícil delimitar con precisión a qué corrientes artísticas y a qué ámbitos pertenecen los diversos fotógrafos y los diferentes recursos expresivos. Como señalaba László Moholy-Nagy, “*en una era industrial como la nuestra, la diferencia entre el arte y lo que no lo es, entre la artesanía manual y la tecnología mecánica, ya no es absoluta. La pintura, la fotografía, la cinematografía y los efectos de luces ya no pueden ser celosamente separados unos de otros.*”<sup>3</sup> Con todo, podemos hablar de una fotografía futurista, vorticista, dadaísta, constructivista, surrealista, ya que es posible extraer de cada vanguardia fotográfica unos rasgos específicos. A medida que las desglosemos, veremos la frágil frontera entre una y otra, y el uso de unos recursos comunes. Lo importante es que la fotografía del período significó la superación conceptual de la imagen como espejo del mundo, para devenir autónoma producción.

## FUTURISMO Y VORTICISMO

Aunque el futurismo tuvo repercusiones en diversos lugares de Europa, fue un movimiento de vanguardia propiamente italiano. Su inicio se fija en 1909, con la publicación en *Le Figaro*, de París, del primer manifiesto, redactado por Filippo Tommaso Marinetti. Si este manifiesto tuvo un carácter general, fue seguido por otros más específicos que aludían a las diversas experiencias humanas. El futurismo, por tanto, no fue solo un movimiento exclusivamente cultural y artístico, sino un fenómeno de carácter amplio, que afectó a todos los ámbitos de la vida<sup>4</sup>. También la foto interesó a los futuristas, aunque su concepción no estuvo exenta de polémica entre artistas plásticos y fotógrafos.

A través de sus manifiestos vemos que el movimiento futurista concedió gran importancia a los procesos técnicos y mecánicos, hasta el punto de preferir el taller mecánico al museo, el bólido de carreras a la Niké de Samotracia, la ametralladora a los instrumentos musicales. Hablaban de aeronáutica, rayos X, teoría de la relatividad. También es conocido su interés por la plasmación del *continuum* espacio-tiempo en pintura y escultura, para lo cual utilizaron medios de representación cubista y post-impresionista. Aunque negaron la influencia en los diversos ámbitos artísticos de las experiencias fotográficas sobre el movi-

---

3. László Moholy-Nagy: *La nueva visión y reseña de un artista*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1972, p. 142.

4. Véase László Moholy-Nagy: *La nueva visión y reseña de un artista*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1972, y también E. Crispolti: *Storia e critica del Futurismo*, Laterza, Roma, 1987.

miento realizadas por Marey y Muybridge a fines del XIX, las relaciones entre futurismo y cronofotografía son evidentes.

Esta afinidad ha hecho pensar a algunos historiadores que los fotógrafos “con ambiciones artísticas se sintieran llamados a fotografiar también de forma futurista”<sup>5</sup>. Sin duda, las experiencias fotográficas donde se plantean con más claridad los conceptos futuristas fueron las fotodinámicas, llevadas a cabo por fotógrafos italianos como Luigi Cantú, y principalmente por los hermanos Bragaglia. Dichas experiencias fueron un intento de superar la convencional objetividad de la foto, porque planteaban la fotografía como un lenguaje de creación, que se alcanzaba destruyendo su sentido objetivo, reproductor, especular. La foto es reproducción, dicen, la fotodinámica es expresión. En el texto *Fotodinamismo futurista* (1912), Anton Giulio afirma “Queremos llevar a término una revolución de la fotografía: se hace necesario limpiarla, ennoblecerla y elevarla al estatus de verdadero arte. Afirmando que de los medios mecánicos de la fotografía sólo puede salir arte si se supera la mera reproducción de la realidad estática, o de la realidad congelada en una instantánea y se consigue con ayuda de otros medios y experimentos que la fotografía sea también expresión y vibración de la vida viva; si se logra sacudirse de encima, lejos ya del realismo verdaderamente obscuro y brutal de lo estático, los conceptos recibidos, para llegar a una condición que hemos llamado Fotodinámica (fotografía dinámica, fotografía de lo dinámico)”<sup>6</sup>.

Las fuentes a las que recurren en sus planteamientos teóricos y en sus realizaciones prácticas son de carácter iconográfico y científico. Así, se basan en los trabajos realizados a fines del siglo XIX por Marey, Mach y Muybridge, esto es, en la cronofotografía, la secuencia de fotogramas, y la instantánea. Científicamente, retoman las teorías sobre la simultaneidad e interpretación de las formas, los artículos de divulgación de Röntgen (1895) sobre rayos X —“unos rayos que penetran en la sustancia opaca”—, y los trabajos de Bergson (1911).

Si el arte era pulsión, energía vibrante, como afirmaba Marinetti, los Bragaglia querían capturar a través de la cámara las formas primarias de la energía, y hacerlas visibles: “Agarremos la imagen de la calle mientras la recorremos a toda velocidad, con sus casas cayendo a nuestro lado, retrocediendo. La imagen de la calle vista desde el automóvil lanzado vertiginosamente. Y todas las verticales de los bloques de casas se deforman y caen hacia atrás. Los rectángulos de las ventanas se convierten en rombos alargados. Las casas se cierran de un

---

5. Otto Stelzer: *Arte y Fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 116.

6. Anton Giulio Bragaglia: *Fotodinamismo futurista*, Nalato, Roma, 1912. Traducido y reproducido en Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica*, Blume, Barcelona, 1984, p. 91.

golpe a nuestras espaldas como cajones; parece que corramos al lado de rayos que salen de los puntos centrales de innumerables círculos situados sobre una línea. La fotodinámica analiza o sintetiza el movimiento según convenga, y lo hace con gran efectividad al no tener que disgregar el movimiento para poderlo observar, ya que posee la capacidad de fijar la continuidad de un gesto en el espacio”<sup>7</sup>. Con ello, van más allá de los trabajos de Marey y Muybridge. Estos buscaban el movimiento lineal y continuo; los Bragaglia el gesto súbito, el acto cinético, una postura mucho más conceptual y filosófica, alejada de la mirada analítica y positivista. Marey y Muybridge perseguían describir una trayectoria, seguir la secuencia del objeto en movimiento; Bragaglia, el movimiento en sí, sinónimo de vitalismo y pulsión; superar la reproducción mimética mediante la captación del nacimiento del gesto más allá de la materia. Tras Muybridge se hallaba un planteamiento científico, pero positivista; tras Bragaglia, una búsqueda científica o basada en supuestos de divulgación científica, y sobre todo un debate sobre el propio medio, sobre la esencia de la fotografía.

Sin embargo, los Bragaglia tuvieron la oposición de sus compañeros pintores, ya que consideraban que la fotografía, por su efecto intrínseco de realidad, conseguía plasmar mucho mejor que la pintura futurista, el gesto y el movimiento. Como ya había ocurrido en el siglo XIX, nuevamente se abría la polémica entre fotografía y pintura, ya que la primera parecía que iba a desplazar a la pintura. Las fotodinámicas no tuvieron demasiado éxito entre los futuristas, que las tildaban de ser cronofotografías de mala calidad, y de imitar a la pintura incluso hasta en los títulos. La situación llegó a tal extremo que, aunque tuvieron el apoyo inicial de Marinetti, fueron censurados de la exposición colectiva de futuristas en Roma de 1913. Incluso el escultor Boccioni escribió a Marinetti para que retirase las fotodinámicas de Bragaglia y para obligar a finalizar las investigaciones fotográficas, ya que se sentía acusado de copiar sus fotodinámicas. La censura tuvo éxito, exponiendo únicamente y “*como artista invitado*” Soffici<sup>8</sup>.

La polémica se fue acentuando, llegando al extremo de impedirles publicar su *Fotodinamismo futurista* en la revista *Poesia*, de Marinetti. En 1913, Balla, Carrá, Soffici y Severini, defendiéndose de las censuras de los críticos de la época<sup>9</sup> que los acusaban de hacer fotografía y cine más que pintura, rechazaron dicha relación desvinculándose completamente de las fotodinámicas, a las que

7. *Ibidem*, p. 92.

8. Italo Zannier: *70 anni di fotografia in Italia*, Punto e virgola, Modena, 1978.

9. No sólo fueron los críticos conservadores quienes aludieron a la conexión con la fotografía y el cine. El pintor y fotógrafo Ardengo Soffici, en la revista *Lacerba* (15 de diciembre de 1913) afirmaba “*se ve que en el dinamismo se pretende literalmente una representación del movimiento en cierto sentido comparable con el cinematógrafo*”. Citado por Otto Stelzer, *op cit*, p. 113.



incluso negaron su artisticidad. Boccioni en la revista *Lacerba* puntualizaba: “Peggio per i miopi (se refiere a la crítica) che ci hanno creduto innamorati dell’episodio. Che hanno creduto vedere in noi dei cacciatori di traiettorie e di gesti meccanici. Una benché lontana parentela con la fotografia l’abbiamo sempre respinta con disgusto e con disprezzo perchè fuori dell’arte”<sup>10</sup>.

Poco a poco los modernos futuristas cerraron filas para excluir a los Bragaglia, y por tanto, a la fotografía, del nuevo credo estético y del ámbito artístico. Aaron Scharf<sup>11</sup> considera que, aunque los pintores futuristas se mostraran muy vanguardistas, no supieron valorar la riqueza del lenguaje fotográfico porque estaban demasiado inmersos en el debate decimonónico arte/técnica, y demasiado pendientes de la *originalidad* de sus cuadros.

Los Bragaglia se defendieron de los ataques, y reforzaron sus ideas sobre la foto como medio óptimo, mejor que la pintura, para alcanzar los planteamientos futuristas, insistiendo en ello en artículos y entrevistas. Con todo, abandonaron sus investigaciones, y sólo Antonio Giulio las retoma en 1929, publicando *Fotodinámica, cronofotografía, cine*, e insistiendo en el carácter científico de sus trabajos y en las diferencias frente a los de Marey. En 1930, Tato y Marinetti publicaron el *Manifiesto de la fotografía futurista*, aunque el texto ya no era un estímulo para la creación, sino un recuerdo del pasado. En 1932, Turín y Trieste albergaron la muestra *Fotografía futurista*, presentando Arturo Bragaglia algunas fotodinámicas (*El violoncelista, El fumador*), que poco tuvieron que ver con el resto de otras imágenes de la exposición.

Las experiencias de los Bragaglia fueron posteriormente olvidadas en la historia del movimiento futurista, y sólo en 1961 Raffaele Corriere reprodujo algunas en su estudio *Il Futurismo*, aunque sin comentarlas<sup>12</sup>.

Aunque las fotodinámicas son las experiencias más conocidas del futurismo fotográfico, no fueron las únicas. Así, el fotomontaje, tradicionalmente vinculado a los movimientos constructivista y dadaísta, fue una técnica también utilizada por el grupo italiano, pero sin alcanzar su popularidad. Su desarrollo hay que situarlo en el contexto del collage, iniciado por los cubistas. Boccioni, Balla, Severini, Carrà y Russolo, que firmaron en 1910 el primer *Manifiesto de los pintores futuristas*, practicaron el collage, produciendo obras de cierta importancia. Les siguieron otros muchos artistas en la época de la eclosión futurista, que precede a la entrada de Italia en la Primera Guerra Mundial. Como variante del collage, el fotomontaje también fue utilizado por fotógrafos y pintores. Se cree

---

10. Giovanni Lista: *I futuristi e la fotografia. Creazione fotografica e immagine quotidiana*, Panini, Modena, 1985, p. 9.

11. Aaron Scharf: *Arte e fotografia*, Turín, Einaudi, 1979.

12. Citado por Otto Stelzer, *op. cit.*, p. 117.

que el primer fotomontaje lo realizaron en 1914 los Bragaglia –*Retrato futurista de Gino Gori*–, Tato también lo trabajó en *Retrato dinámico de Marinetti*, Castagneri en *El descubrimiento de Nueva York*. También Carrà, Paladini y Gloria experimentaron en esta dirección.

En la segunda fase del futurismo, que comienza tras la Primera Guerra Mundial, vinculado al fascismo, el fotomontaje alcanzó un gran desarrollo. En 1925, Ivo Pannaggi realiza su *Autorretrato*, en el que combina una foto suya en pose atlética con un anuncio de locomotoras. Elabora también collages postales, compuestos de elementos fotográficos y tipográficos, en los que incluye la dirección del destinatario. Pannaggi y Paladini realizaron otros montajes fotográficos dentro de sus experiencias con fotografías y películas. Paladini monta en 1927 la película *Luna Park Traumático*, y publica dos años después un artículo sobre la importancia del montaje fotográfico abstracto en *L'Italia Letteraria*. El y Paolo Munari aplicaron el fotomontaje a las portadas de libros, algunas de ellas con imágenes de futbolistas, recordando los dibujos fotográficos con deportistas de Baumeister<sup>13</sup>. La mayoría de estos fotomontajes se alejan de la estética futurista para acercarse al dadaísmo, al constructivismo e incluso al surrealismo. Otros acaban siendo una apología del nuevo orden social instaurado por Mussolini. Tal vez los ejemplos más representativos sean los realizados para la Exposición de la Revolución Fascista, que tuvo lugar en el palacio Venecia en 1932, conmemorando el aniversario de la Marcha sobre Roma; en el montaje tomaron parte cuarenta arquitectos, pintores y escultores, entre los cuales Sironi y Prampolini<sup>14</sup>.

De concepción más convencional y menos conocida fue el retrato de gabinete. Marinetti, siguiendo el ejemplo de los simbolistas franceses, y consciente del papel de la imagen en su época, aconsejaba a amigos y discípulos que al darse a conocer a las editoriales y a los mecenas, adjuntasen una fotografía junto a sus textos y proyectos. Así, tanto él como Buzzi o Plazzaschi acudían a gabinetes fotográficos de prestigio para obtener su retrato.

Paradójicamente, el resultado de la visita era siempre un retrato muy convencional, que se adecuaba a las normas establecidas en el siglo XIX por la fotografía de estudio: retratos de cuerpo entero o de medio cuerpo, de tres cuartos o frontales; formatos tarjeta postal (9 x 14 cm), en inscripción oval o viñeteada (el *flou* pictoralista). Sus fotógrafos –Pirrone, Castagneri, Bosso, Peschi, Rosso, Sartoris– deseaban reflejar *la voluntad artística de su cliente*, y así Buzzi se fotografiaba con una cándida sonrisa, y Poccioni con mirada ensimismada<sup>15</sup>. Sin

13. Herta Wescher: *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, Gustavo Gilia, Barcelona, 1976, p. 58.

14. *Ibidem*, pp. 58-59.

15. Giovanni Lista: *op. cit.*, p. 8.

embargo, no todos siguieron los cánones tradicionales. Si observamos algunos retratos de Tato, los hermanos Bragaglia, Depero y Ferroli, vemos en ellos una concepción bastante libre y alejada de la típica foto de gabinete. Tato y Ferrioli, por ejemplo, intervenían en la foto mediante sobreimpresiones, Bragaglia utilizaba polifisonomías, y Depero gustaba acentuar el gesto teatral.

Donde de verdad los futuristas instauraron una nueva tradición fue en la fotografía de grupo, que no puede considerarse propiamente vanguardista, pero que representa una novedad frente a la foto de gabinete, y el inicio de una tradición que muchos movimientos continuarán, sobre todo, los surrealistas con sus fotos de familia. Se trata de los denominados “álbumes-recuerdo” y de aquellas imágenes donde aparece el grupo con Marinetti en el centro, buscando la pertenencia a un mismo clan.

Otra faceta a destacar de la foto futurista es el denominado reportaje artístico, es decir, aquellas fotos destinadas a los catálogos y a la difusión en la prensa de las obras de los artistas plásticos. Adquirieron cierto valor porque representaban la sustitución de la pieza original por su reproducción fotográfica<sup>16</sup>. En ocasiones, era la única manera de que un artista pudiera mostrar su trabajo más allá de las fronteras de su país. Donde mejor se refleja la filosofía del reportaje es en la reproducción de las piezas escultóricas. Fotógrafo y autor se ponían en contacto para registrar los rasgos más interesantes de cada obra, enfatizando determinados volúmenes por medio del control de la iluminación, buscando encuadres des-acostumbrados, profundidad de campo, etc. No se trata, por tanto, de fotografía propiamente futurista, ya que su finalidad específica era dar a conocer del mejor modo posible una pieza escultórica, aunque se aleja del estricto documento, de la imagen-espejo al reflejar fielmente los presupuestos futuristas, inscribiéndose en ellos. Así, por ejemplo, en el reportaje de obras teatrales se buscaban los picados, y las perspectivas frontales y oblícuas; en arquitectura, los escorzos que exageraban los volúmenes; en escultura se enfatizaba la nitidez del modelado, el monumentalismo y la agresividad de las formas. Si recordamos el encargo realizado por el escultor Boccioni de un reportaje sobre su obra *Formas únicas en la continuidad del espacio* (1913), vemos como las diversas fotos buscan traducir ese dinamismo plástico futurista mediante el uso del claroscuro, el campo focal amplio, la repetición, y la adopción de un tipo de toma idéntica a las cronofotografías de Marey –fondo negro, centralidad, ortogonalidad al eje de visión–.

El reportaje no fue propiedad exclusiva de la estética futurista, porque otros movimientos también hacen uso de él, pero la bibliografía posterior ha insistido en el reportaje futurista, mientras que lo ha marginado en otros grupos de vanguardia.

---

16. *Ibidem*, pp. 10-11.

Como ya comentamos, el futurismo italiano tuvo repercusiones en otros países, como Inglaterra, a través del vorticismismo<sup>17</sup>. Este movimiento radical sigue siendo el menos conocido de los grupos de vanguardia que se extendieron por Europa durante las primeras décadas de este siglo, ya que gran parte de su producción se ha extraviado o destruido<sup>18</sup>. Como el futurismo, afectó a todas las actividades culturales, repercutiendo también en las artes plásticas y en la fotografía.

El principal representante de la fotografía vorticista fue el norteamericano Alvin Langdon Coburn, que se unió al grupo por influencia del escritor Ezra Pound, a quien conoció en 1903<sup>19</sup>. Tras un pasado pictoralista, ligado a la asociación norteamericana *Photo-Scission*, va evolucionando hacia una fotografía menos convencional, reflejada en la exposición de la Goupil Gallery, de Londres, titulada *Nueva York desde las alturas* (1913). Una de las imágenes, *Las 1000 ventanas*, era una vista de la ciudad captada desde lo alto, con una perspectiva distorsionada y una composición que subrayaba la geometría abstracta de calles, plazas y edificios. El efecto se reforzaba con un ángulo de visión más grande que el habitual, conseguido al sustituir el objetivo por un orificio de punta de alfiler, y así obtener un ángulo mayor que el abarcado por un gran angular. Para Scharf, la intención de Coburn es hacer con la foto lo que los cubistas habían aplicado a la pintura: "*Perché la macchina fotografica non dovrebbe anche liberarsi dai ceppi della raffigurazione convenzionale e sperimentare qualcosa di nuovo a d'intentato: perché la sua meravigliosa rapidità non dovrebbe essere utilizzata per studiare il movimento? Perché non ripetere successive pose di un oggetto in movimento sulla stessa lastra? perché la prospettiva non dovrebbe essere estudiata da angoli finora trascurati o non osservati?*"<sup>20</sup>. Poco después, Coburn produjo fotografías totalmente abstractas, ideando un dispositivo óptico a base de prismas y espejos basado en el caleidoscopio. "*Unió entre si tres espejos, que se enfrentaban formando un prisma triangular hueco, a través del cual fotografió trozos de cristal y de madera sobre una mesa de vidrio*"<sup>21</sup>. Conseguía así fotografías no figurativas –similares a las pinturas abstractas de David Bomberg–, caracterizadas por la fragmentación y la facetación cubista. Ezra Pound, portavoz del grupo vorticista, llamó al instrumento vortoscopio, y a sus resultados vortografías.

17. Vid. Paul Overy: "Vorticismismo", en *Conceptos de arte moderno*, compilación de Nikos Stangos, Alianza, Madrid, 1986, pp. 91-94.

18. Kevin Power: "El vorticismismo", en *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, nº 9, Ministerio de Cultura, Madrid, otoño de 1980, p. 20.

19. *Ibidem*, p. 25.

20. Citado por Aaron Scharf: *op. cit.*, p. 291.

21. Beaumont Newhall: *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p. 199.

Aunque este procedimiento era novedoso en el contexto de las vanguardias, la utilización de espejos tiene precursores. Así Walter Woodbury descubrió en 1896 en su *Photographic Amusements* los efectos de la multifotografía, que consistía precisamente en el empleo de espejos para contemplar en una sola placa fotográfica a la misma persona vista de frente, de lado y de atrás<sup>22</sup>.

## DADAÍSMO

Los dadaístas acogieron con mucho respeto a la fotografía, probablemente porque muchos de ellos, como Hausmann, Grosz y Höch, compaginaban sus prácticas pictóricas con las fotográficas, o porque estaban muy interesados por el nuevo medio, como Tzara.

Los dadaístas crearon el término fotomontaje –cuya técnica desarrolló principalmente el grupo alemán–, realizaron experiencias sin cámara, y utilizaron la fotografía como registro de sus experimentos conceptuales; fueron ellos también los que colgaron fotografías en todas sus exposiciones y les otorgaron un valor especial en las publicaciones.

En el proceso de creación-fabricación dadaísta destaca el principio del azar o automatismo, cuya teorización fue llevada a cabo por Tristán Tzara en el *Manifesto del amor débil y el amor amargo* (1920)<sup>23</sup>:

*“Tome un periódico.  
Tome un par de tijeras.  
Escoja un artículo tan largo como el poema que planea hacer.  
Recorte el artículo.  
Luego recorte cada una de las palabras que componen el artículo y  
métalas en una bolsa.  
Agite suavemente  
Ahora saque las palabras una tras otra en el orden en el cual se  
las haya sacado.*

*Copie concienzudamente  
El poema será como usted.*

22. Otto Stelzer: *op. cit.* p 68.

23. Tristan Tzara: “Manifest sur l’amour faible et l’amour amer”, en *Sept Manifestes Dada*, Jean Budry, París, 1924. Traducido y reproducido en Ida Rodríguez Pranolini y Rita Eder: *Dadá documentos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1977, p. 157.

*Y estará transformado en un escritor infinitamente original y dotado de encantadora sensibilidad que, desde luego, va más allá de la comprensión del vulgo”.*

(...)

Con el azar, el artista no pretende conseguir una obra coherente formal y estilísticamente, sino darle un significado polémico por el procedimiento de fabricación. También se trataba de recuperar la magia original de la obra y la inmediatez que había perdido.

Si el automatismo se aplicó inicialmente a la literatura, poco después se extendió a los otros ámbitos de la creación dadaísta. Así, como afirma Hans Richter, “cada uno de nosotros exploró a su manera este nuevo descubrimiento”<sup>24</sup>. Janco utilizaba cualquier objeto de uso cotidiano en sus esculturas abstractas y en sus relieves. Harp, trozos flotantes de papel que luego fijaba sobre el lienzo. La fotografía no fue ajena a estos planteamientos. Shad, como ya lo hiciera Talbot en 1839 con sus calotipos, y otros pioneros como Niepce, experimentó en 1918 con la fotografía sin cámara. Colocó sobre el papel sensibilizado papeles y objetos planos, y los expuso a la luz. El resultado fueron unas imágenes abstractas en donde los objetos –reconocibles o no– quedaban perfilados y compuestos como un collage cubista. Tzara los denominó shadografías, “era una especie de collage inmaterial en blanco y negro, lleno de movimiento y misteriosa transformación”<sup>25</sup>.

Años más tarde, Man Ray (1921) en París y Lázló Moholy-Nagy (1922) en Berlín continuaron estas experiencias, pero en vez de colocar sobre el papel sensibilizado objetos planos, pusieron objetos tridimensionales –piezas de maquinaria, utensilios domésticos–, de manera que el papel registrase no sólo contornos, sino gamas de grises o texturas –si los objetos eran translúcidos–. Estos trabajos eran muy parecidos a los que en esos momentos realizaba Picabia, que sumergía en tinta tornillos y engranajes industriales, y luego los presionaba sobre el papel y la tela. Otra variante del fotograma serán los *brulages*, que realizados por el surrealista Ubac, consistieron en obtener imágenes abstractas por azar sin la utilización de la cámara, mediante un proceso de calentado y quemado de las emulsiones.

Las fotos de Shad, Ray y Moholy-Nagy representan un cambio sustancial en los hábitos perceptivos tradicionales, una nueva manera de concebir y definir la fotografía, y se engloban en las búsquedas propias de las vanguardias de esos años. No obstante, aunque los resultados de Man Ray y Moholy-Nagy son simi-

24. Hans Richter: *Historia del dadaísmo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p. 273.

25. Herta Wescher: *op. cit.*, p. 106.

lares, conceptualmente pueden darse ciertas diferencias. Si los rayogramas de Man Ray son el fruto de la fabricación dadaísta, del azar o automatismo, los fotogramas de Moholy-Nagy pretendían ser el producto de un proceso controlado, que incluso teorizó en varios escritos, insitiendo en los efectos moduladores de la luz sobre los objetos. Es decir, a Moholy-Nagy parece no interesarle tanto el automatismo, como el estudio científico de la imagen y la búsqueda de sus elementos específicos. Así, dice *“el fotograma, o documento de formas, producido por la luz sin cámara encarna la naturaleza única del proceso fotográfico y es su verdadera clave. Nos permite capturar la reacción de la luz sobre una hoja de papel sensible sin recurrir al uso de ningún aparato. El fotograma revela perspectivas de una morfosis, hasta ahora desconocida, que se rige por leyes ópticas propias. Es el medio más desmaterializado por completo que domina la nueva visión”* <sup>26</sup>.

Shadografías y rayogramas se entienden como *objects trouvés* que el azar coloca, pero también pueden verse como la consecución del automatismo surrealista. Entran perfectamente en el ámbito dadaísta, porque éste es una síntesis de las nuevas tendencias, recogiendo indistintamente rasgos de unas y otras, negándose a ser un movimiento compacto. Estas imágenes sin cámara se relacionan igualmente con las acciones que Hugo Ball organizaba en el cabaret Voltaire, en Zurich, donde se combinaban poesía silábica, percusión, rito, gesto, poemas simultáneos leídos con distintas voces, y onomatopeyas.

Si los fotogramas y rayogramas se consideran experiencias ligadas al azar, en los fotomontajes dadaístas dicha vinculación no es tan evidente. Su mayor complejidad y diversidad obliga a no reducirlos únicamente a simples productos del automatismo, sino más bien al equilibrio entre el azar y el anti-azar, tendencia que se separaría de las concepciones más ortodoxas de Tzara, y que Richter explica de la siguiente manera: *“la idea de un equilibrio entre consciente e inconsciente (...) era también para mí una concepción fundamental, pero Tzara asignaba una importancia absoluta al inconsciente. Aquí estaba la verdadera línea divisoria. De esta tensión entre lo meditado y lo espontáneo o, como lo llamábamos preferentemente en esa época, entre arte y anti-arte, volición y no-volición, Dadá extrajo nuevas fuerzas”* <sup>27</sup>.

Gran parte del fotomontaje vinculado al grupo se separa de las concepciones automáticas antes expuestas, ya que son obras, como indica Scharf <sup>28</sup>, donde nada hay de fortuito o casualidad, sino de premeditada composición y simbolis-

---

26. László Moholy-Nagy: “Del pigmento a la luz”, en *Telebor*, nº 2, 1936. Traducido y reproducido por Joan Fontcuberta, *op. cit.*, p. 164.

27. Hans Richter: *op. cit.*, p. 65.

28. Aaron Scharf: *op. cit.*, p. 303.

mo cruel. Son, por tanto, fotomontajes que, alejándose del dadá, se vinculan a movimientos de vanguardia paralelos o posteriores, como el constructivismo y el surrealismo.

Aunque reivindican la invención del fotomontaje Hausmann y Höch, y Grosz y Heartfield, existen antecedentes inmediatos en la fotografía futurista; con todo, su origen se hallaría en el siglo XIX, en la fotografía popular, en las primeras manifestaciones cinematográficas de Zecca y Meliés, y en el pictoralismo académico de Robinson y Rejlander. En los pictoralistas, porque utilizaban básicamente el procedimiento de copia por combinación; en la fotografía ambulante y de gabinete porque se puso de moda el uso de fotos representando prototipos evidentes —el militar, el deportista—, a los que se añadía el rostro del cliente. Igualmente, ya a fines de siglo XIX, las revistas de pasatiempos intercambiaban rasgos de diversas personas, como un collage, a modo de adivinanza o chiste.

Con todo, fueron los dadaístas alemanes, junto con los constructivistas, quienes verdaderamente desarrollaron el fotomontaje, aunque no tuvieron el patrimonio exclusivo, pues pronto otros movimientos de vanguardia hicieron uso de él.

Según narra Hanna Höch, Raoul Hausmann y ella lo utilizaron por vez primera durante unas vacaciones por el país. En la pensión donde se alojaban, el propietario tenía colgada en el comedor una foto de Guillermo II con su árbol genealógico, y había sustituido el rostro del monarca por el suyo<sup>29</sup>. Inspirándose en ello, aprovecharon las vacaciones para recortar y pegar fotos. De hecho, como citábamos antes, era una práctica habitual que con la guerra del 14 se volvía a poner en boga. Georges Grosz cuenta, por otra parte, que usó con Heartfield el collage fotográfico cuando eran soldados en la guerra. Como sus cartas no conseguían pasar la censura militar, crearon un nuevo lenguaje con recortes de prensa pegados sobre postales, así se transmitían informaciones que conseguían burlar la censura porque eran incomprensibles para los militares.

El fotomontaje es un término genérico que designa tres ámbitos de intervención fotográfica: (a) el fotomontaje o montaje fotográfico, que uso exclusivamente fotografía, y que suele ser de dos tipos: por superposición o combinación de negativos, y por recorte de positivos; (b) el fotocollage o collage fotográfico, en el que interviene el dibujo, la fotografía, la pintura y la tipografía; y (c) el montaje visual, o unión de imagen y tipografía.

El fotomontaje consiste en pegar sobre una superficie recortes de fotografías o de otros tipo de imágenes que no guardan ninguna relación, para formar una nueva entidad visual. Esta diversidad de fragmentos (de recortes de prensa, anun-

---

29. *Ibidem*, p 297. Hans Richter modifica esta versión diciendo que no era el rostro de Guillermo II, sino el de un joven artillero situado junto al monarca. *Op. cit.*, p. 125.



cios publicitarios, etc) provoca en la nueva obra diferencias de escalas, perspectivas, colores y temas. En *Tatlin en casa* (1920), el propio Hausmann describe de la siguiente manera el proceso: “*Tener una idea para una imagen y encontrar las fotos que puedan expresarla, son dos cosas diferentes...Un día, hojeando casualmente un periódico norteamericano, me llamó la atención el rostro de un desconocido, y por algún motivo hice una asociación automática entre él y el soviético Tatlin, el creador del “arte maquinario”. Pero preferí retratar a un hombre que en su cabeza sólo tuviera máquinas, cilindros de automóviles, frenos y volantes. Sí, pero eso no era bastante. Este hombre también debería pensar en términos de grandes máquinas. Busqué entre mis fotos, encontré una popa de barco con una enorme hélice y la puse contra el fondo del cuadro. ¿Acaso este hombre no querría viajar? Allí estaba el mapa de Pomerania, sobre la pared de la izquierda. Tatlin no era ciertamente un hombre rico, así que recorté de un periódico francés la imagen de un hombre de cejas preocupadas, caminando y poniendo sus bolsillos al revés. ¿Cómo podría pagar sus impuestos? Bien, pero ahora necesitaba algo en el lado derecho. Dibujé un maniquí de sastre en el cuadro. Todavía no era bastante. Recorté de un Tratado de Anatomía los órganos internos de un cuerpo humano y los coloqué en el torso del maniquí. Y al pie, un extintor de incendios. Miré una vez más. No, ya no había nada que cambiar. Estaba bien; ¡estaba hecho!*”<sup>30</sup>.

Originariamente, el fotomontaje surge motivado por una noticia o una imagen de actualidad, y provoca una interpretación muy local y coyuntural, esto es, su lectura y comprensión depende de claves muy concretas y adquiere significado en el momento inmediatamente posterior a la noticia. Puede ser, por tanto, conceptualmente efímero.

Trabaja por connotación. De la noticia o imagen-noticia se aísla un detalle y se le relaciona con otros aspectos que aparentemente no guardan relación. El efecto de esta unión provoca una nueva entidad que actúa como un sistema de connotaciones que puede articularse por acumulación o sustitución, hasta llegar a cambiar el significado primero del enunciado originario, e incluso transformarlo en su contrario.

El dadaísmo utilizó constantemente el fotomontaje y le otorgó un valor que pocos movimientos de vanguardia le supieron dar. Gran parte de los dadaístas, sobre todo los berlineses, lo trabajaron –Hausmann, Höch, Grosz, Heartfield–, siendo tema privilegiado de las exposiciones y publicaciones. Cuando en 1920 se realizó la Primera Feria Internacional Dadá en la galería berlinesa del doctor Otto Burchard, fotomontajes, collages fotográficos y ampliaciones fotográficas

---

30. Citado por Beaumont Newhall: *op. cit.*, p. 211.

fueron las piezas más numerosas, junto a pinturas, octavillas e invenciones ópticas.

El fotomontaje encajaba perfectamente en la reacción dadaísta en contra de la pintura al óleo, y simbolizaba el rechazo al concepto de unicidad o aura, vinculado al arte tradicional, por lo que la frase de Duchamp “*la réplica de un ready-made transmite el mismo mensaje*”<sup>31</sup>, le sería también aplicable. El fotomontaje, además, se adecuaba a las prácticas dadaístas porque su finalidad era, sobre todo, provocativa y de denuncia, generalmente en tono irónico. Era, por tanto, un instrumento ideológico y crítico hacia una situación específica, la corrupción de la república de Weimar. Sin embargo, tuvo una trascendencia más allá de su uso y localización concreta en los constructivistas –que vieron en él un arma de la revolución socialista–, futuristas –con la apología americana de Depero y la propaganda del fascismo italiano–, y, en general, como instrumento de denuncia de un estado de cosas –Renau durante la Guerra Civil española, Citröen, Berman, etc.–.

Los dadaístas utilizaron también la fotografía para registrar el proceso artístico, como posteriormente harán algunos grupos de las vanguardias de postguerra. La actividad de Duchamp, caracterizada por su continua experimentación, deviene precursora al registrar mediante la fotografía sus acciones conceptuales. Desde 1915 trabajó secretamente su obra cumbre *Gran verre o la mariée mise à nu par les célibataires, meme*, en su taller de Nueva York, dejándola definitivamente inacabada en 1923. En ella abandona el soporte tradicional y lo sustituye por el doble vidrio, que coloca en la ventana de su estudio para que progresivamente el polvo la cubra. El proceso, que duró año y medio, fue fotografiado por Man Ray. Posteriormente, Duchamp la limpió cuidadosamente, a excepción de los conos, sobre los que fijó el polvo valiéndose de un adhesivo, consiguiendo que parte de la obra adquiriera un color y una textura diversa al resto de la composición<sup>32</sup>. El proceso era una variante del automatismo dadaísta, que Duchamp ya había aplicado anteriormente en experiencias como *Trois stoppages-étalons* (1913). Se refería a él como “*el azar en conserva*”<sup>33</sup>.

Las relaciones entre Duchamp y la fotografía no se reducen a las experiencias realizadas con Man Ray, pues aunque nunca fuera fotógrafo “*toda su obra puede ser considerada como conceptualmente fotográfica*”<sup>34</sup>. El mismo reconocía la influencia de Marey en aquellas pinturas –*Portrait ou Dulcinée* (1911), *Jeune*

31. Marcel Duchamp: *Escritos. Duchamp du Signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pp. 164-165.

32. Hans Richter: *op. cit.*, pp. 103-104.

33. Pierre Cabanne: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1984, p. 70.

34. Philippe Dubois: “La fotografía y el arte contemporáneo”, en *Historia de la fotografía*, dirigida por Jean-Claude Lemagny y André Rouillé, Alcor, Barcelona, 1988, p. 232.

*homme triste* (1911) y *Nu descendant un escalier* (1912)— vistas por algunos como futuristas <sup>35</sup>, que otros, tras un análisis más profundo, desvincularon del movimiento italiano <sup>36</sup>. La concepción fotográfica se evidencia también en otras obras, aunque ya sin relación con la cronofotografía, como su última pintura *Tu m'...* (1918), cuyo proceso de elaboración fue descrito por el propio Duchamp: “En esa pintura ejecuté la sombra proyectada por la rueda de bicicleta, la sombra proyectada por la percha para sombreros que está en la parte superior y también la sombra proyectada por un sacacorchos. Había encontrado una especie de linterna que hacía sombras bastante fácilmente y yo proyectaba la sombra que trazaba a mano en la tela. También puse, justo en el centro, una mano pintada por un pintor de carteles que hice firmar al buen hombre que la había realizado” <sup>37</sup>.

## LA VANGUARDIA SOVIÉTICA

Después de la revolución de octubre de 1917 se inicia un período en la Unión Soviética que finalizará con la implantación del realismo socialista, en el cual se va a debatir la dirección que debe tomar el arte en el nuevo régimen para que verdaderamente refleje el socialismo y la revolución. Se dieron así tendencias diversas —de vanguardia y tradicionales— admitidas por los dirigentes, que interpretaban de diferente manera las opciones más adecuadas del nuevo arte revolucionario <sup>38</sup>.

La orientación de la fotografía fue también objeto de debate. Como aportaciones importantes podemos citar la de El Lissitzky y la de los miembros del

---

35. Duchamp comentaba en la entrevista concedida a Pierre Cabanne (*op. cit.*, p. 50) lo siguiente: “Yo había visto en la ilustración de un libro de Marey cómo indicaba a las personas que practican la esgrima, o los caballos al galope, con un sistema de punteado que delimitaba los movimientos diversos. De este modo explicaba la idea del paralelismo elemental. Ello tiene un aspecto muy presuntuoso como fórmula pero es divertido. Eso es lo que me dio la idea de la ejecución del *Nu descendant un escalier*. Utilicé un poco ese procedimiento en el esbozo pero, primordialmente, en el último estadio del cuadro. Ello debió ocurrir de un modo definitivo entre diciembre y enero de 1912”.

36. Por ejemplo, Octavio Paz remarca las diferencias afirmando: “*El parecido es superficial: los futuristas querían sugerir el movimiento por medio de una pintura dinámica; Duchamp aplica la noción de retardo -o sea: el análisis- al movimiento. Su propósito es más objetivo y menos epidérmico: no pretende dar la ilusión del movimiento -herencia barroca y manierista del futurismo- sino descomponerlo y ofrecer una representación estática de un objeto cambiante*”, en *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza, Madrid, 1989, p. 20.

37. Pierre Cabanne: *op. cit.*, p. 93.

38. Donald Drew Egbert: *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*, Tusquets, Barcelona, 1973, pp. 31 y ss.

círculo LEF, Frente de Izquierda del Arte –Maiakovski, Ossip Brik, Boris Kushner, Sergei Tretiakov, Nikolai Chuzhak, Boris Arvatov y Alexandre Rodchenko–, formado en Moscú en 1923, quienes desde las páginas de la revista *Novyi Lef* se entregaron a una reflexión sobre la especificidad del medio <sup>39</sup>. Del grupo, destaca Rodchenko <sup>40</sup> –iniciado en la fotografía intimista– por sus experimentaciones fotográficas, y por sus provocadoras reflexiones teóricas sobre la *nueva visión* (1928).

Por otra parte, los altos cargos del partido favorecieron también el debate, mediante la creación de la Sociedad Rusa de Fotografía, el Instituto Optico del Estado y, sobre todo, el Instituto Superior de Fotografía y Técnica Fotográfica, único en Europa, en el que impartieron clase fotógrafos, químicos y diseñadores. La fotografía fue utilizada como instrumento de propaganda y pedagógico; era también un medio de aproximación a Europa, a través de exposiciones y muestras, produciéndose contactos e intercambios entre fotógrafos de los diversos países.

Estéticamente, la fotografía de vanguardia soviética concordaba con las tendencias fotográficas occidentales –Bauhaus, futurismo, dadá, surrealismo–, ya que utilizaba recursos idénticos –fotogramas, imágenes distorsionadas, sobreimpresiones, composiciones asimétricas, vistas de ave y de gusano–; sin embargo, había una diferencia fundamental, ya que en los planteamientos de la vanguardia rusa no sólo se daba intencionalidad artística, sino también dimensión sociopolítica: “enseñar al hombre la manera de considerar todos los ángulos de la visión del mundo desde un punto de vista industrial, que, para la vanguardia, era el punto de vista socialista” <sup>41</sup>. Esta concepción estaba principalmente representada por Rodchenko y por el grupo Octubre, quienes desde la perspectiva de la *nueva visión* afirmaban que la fotografía no sólo debía servir como medio de documentación, sino también como medio de educación, lo que sería sinónimo de revolución del pensamiento visual <sup>42</sup>.

La fotografía era la expresión de la nueva sociedad, marcada por la industrialización acelerada, la socialización y el énfasis colectivista, ya que era el resultado de un proceso mecánico. Era realizada por una máquina –cámara–, precisaba de un revelado y un positivado mecánico, materiales industriales –objetivos, película–, y además tenía una extraordinaria capacidad para reproducir la reali-

---

39. John E. Bowit: “Alexandr Rodcjenko as Photographer”, en *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New perspectives*, Los Angeles Count y Museum of Art, Los Angeles, California, 1980, p. 54.

40. Rosalind Sartori: “La fotografía y el estado en el período entre las dos guerras. La Unión Soviética”, en *Historia de la fotografía, op. cit.*, p. 127.

41. *Ibidem*, p. 128.

42. *Ibidem*, p. 128.

dad. El fotógrafo era aquel que enseñaba a las gentes una manera de ver diferente, ofreciéndoles objetos cotidianos en ángulos inusuales, y posiciones imprevistas mediante picados, contrapicados y otros encuadres distorsionados; era aquel que mostraba la bondad del socialismo, el compromiso social con la imagen.

La fotografía de El Lissitzky era también de orientación vanguardista. Aunque inicialmente receloso hacia el nuevo medio, fue evolucionando a lo largo de los años veinte. En 1929, en el ensayo *Fotopis*, publicado en *Sovetskoe foto*<sup>43</sup>, evidencia un cambio de actitud, mostrando las posibilidades de la fotografía “como lenguaje de expresividad especial”<sup>44</sup>. Esta postura viene a coincidir con el abandono de la orientación abstracta en su pintura, hasta el punto de afirmar que el futuro del arte estaba más en la foto y en el cine que en otras manifestaciones<sup>45</sup>. Tal vez El Lissitzky sea el fotógrafo de vanguardia que más diversificó técnicas y procedimientos. Combinó fotografía y litografía, utilizó sobreimpresiones dobles y triples, experimentó con cianotipos, fotogramas y fotomontajes – interrelacionando en estos últimos tipografía, pintura y fotografía–, y realizó frisos y murales fotográficos. Todos estos recursos fueron aplicados a ámbitos muy diversos, como publicidad, cartelismo, portadas e ilustraciones de libros didácticos y de carácter histórico, y murales para edificios y construcciones públicas.

Otro aspecto destacable de la fotografía de los años post-revolucionarios fue el impulso dado al fotoperiodismo, surgido a partir de la fotografía *amateur*, transformada en 1928 por iniciativa del Departamento de Agitación y Propaganda del Comité Central del Partido Comunista, en un movimiento de carácter utilitario, de corresponsales fotógrafos que trabajaban para la prensa. En este caso, también la fotografía fue una herramienta utilizada para enfatizar los ideales y logros revolucionarios. Esta vertiente fotográfica fracasó en parte, como otras actividades, por la falta de medios. Si para los proyectos escultóricos y arquitectónicos escaseó el hierro y el cristal, para la fotografía tampoco hubo películas, cámaras y materiales químicos.

Por último, el fotomontaje fue otra de las modalidades más empleadas, ya que fue concebido, según indicaba un miembro de la vanguardia soviética, como “*il piú nuovo genere di arte plastica strettamente legato allo sviluppo della cultura industriale e dei mezzi di comunicazione di massa: la sua ragio d'essere sta nell'uso delle forze meccaniche della macchina secondo i modelli*”

---

43. *Sovetskoe foto*, 15 de mayo de 1929, nº 10, citado por Peter Nisbet, El Lissitzky. *Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*, Stedelijk Van Abbemuseum, Fundación Caja de Pensiones y Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/ARC, Madrid, 1990, p. 66

44. El Lissitzky: “Fotografía (Fotopis)”, texto reproducido en *El Lissitzky, op. cit.* p. 70.

45. P. Nisbet: *op. cit.*, pp. 66-67.

*dell'industria socialista*"<sup>46</sup>. Como ocurrió con la fotografía, se utilizaron recursos estéticos, formales y técnicos muy cercanos a los usados por los movimientos occidentales. Lo que realmente separa la vanguardia soviética de la europea es una diferencia de planteamiento. Si el fotomontaje dadaísta se caracteriza por su contenido polémico, provocativo e irónico, el soviético lo concibe como un instrumento de educación de masas y de propaganda; para ello recurren a la prensa, al cartelismo y al muralismo. Esta diferenciación ya fue corroborada y acentuada en 1931 en un estudio de Gustav Klutsis: "*Ci sono due tendenze fondamentali nello sviluppo del fotomontaggio: una viene dalla pubblicità americana ed è quella sfruttata dai dadaisti ed espressionisti, il cosiddetto fotomontaggio formalista. La seconda tendenza, quella del fotomontaggio militante e politico è stata creata sul suolo dell'Unione Sovietica*"<sup>47</sup>.

Esta gran actividad fotográfica se vería truncada, como otras manifestaciones artísticas de vanguardia, con la subida al poder de Stalin, imponiendo el realismo socialista, y obligando a artistas y fotógrafos a la autocrítica o al exilio. La alternativa fue una fotografía proletaria en cuyos planteamientos antivanguardistas destacan la primacía del contenido sobre la forma, las series narrativas, el retorno a la fotografía de composición y el uso de formas comprensibles. Con esta nueva orientación, que se hizo también patente en las artes plásticas, se pretendió crear un arte acorde a la fase por la que pasaba el socialismo, es decir el período que Marx había denominado primera etapa del comunismo. "*De tal arte se espera, por tanto, que tuviera connotaciones nacionales e internacionales y que sea lo suficientemente realista como para que las masas lo entiendan pero sin que llegue a ser una mera transcripción de la naturaleza. Además por definición debe ser socialmente útil, dinámico y didáctico*"<sup>48</sup>.

## SURREALISMO

Las revistas surrealistas fueron no sólo un lugar donde se concentraba la actividad del grupo surrealista, sino también un terreno de debate, de creación y de crítica, y donde mejor se aprecia el papel que juega la fotografía en el surrealismo. "*A pesar de sus numerosas evoluciones —como señala Molly Nesbit—, el surrealismo conservó siempre, en las revistas en que centraba su actuación, el*

---

46. Citado por Giuliano Patti, Licinio Sacconi, Giovanni Ziliani: *Fotomontaggio. Storia, tecnica ed estetica*, Mazzotta, Milán, 1979, p. 57.

47. *Ibidem*, p. 57.

48. Donald Drew Egbert: *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*, op. cit., 1973, p. 71.

*principio de una colaboración estrecha entre los autores de los textos y los productores de las imágenes”* <sup>49</sup>.

En *La Révolution Surréaliste* (1924-1929), la primera de las revistas, dirigida en sus inicios por Pierre Naville y Benjamin Péret, las ilustraciones eran anónimas, sin índice de identificación y sin ligazón con el texto. En los primeros números se utilizaba más las fotografías que otros tipos de ilustraciones; así en el primer número aparecían seis fotografías de Man Ray, mientras que no se reproducía ningún cuadro o pintura <sup>50</sup>.

Es el momento del gran debate sobre el papel que han de jugar las artes plásticas en el seno del surrealismo. Algunos miembros del grupo, como el propio Naville, se mostraban escépticos ante las pretensiones de la pintura como actividad surrealista. Las artes plásticas no parecían ofrecer las mismas posibilidades que la rápida transcripción automática del texto literario. Hay que recordar que en el *Primer manifiesto del surrealismo*, publicado en 1924, documento capital del movimiento, se definía al surrealismo como “*automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral*” <sup>51</sup>. Naville llegó a defender que no existía una auténtica pintura o dibujo surrealista, proponiendo modos de experiencia visual más que expresiones visuales, arrastrando con sus afirmaciones a la fotografía, que parecía ser en un principio una expresión más adecuada a la plástica surrealista, al campo de las artes plásticas.

Como respuesta, Breton inicia a partir de julio de 1925 una serie de artículos publicados en la misma revista, que pasa a dirigir, titulados *Le surréalisme et la peinture*, donde defiende la posibilidad de una pintura y una fotografía propiamente surrealistas. A partir de entonces las reproducciones de cuadros se multiplican bruscamente, aunque sin excluir a las fotografías.

“*Consecuentemente –como señala Mario de Micheli–, la poética del automatismo llevada al hecho plástico impulsó a los surrealistas al descubrimiento de una serie de procedimientos capaces de sustraer al dominio de las facultades conscientes la elaboración de la obra. Tales procedimientos, al contrario de lo que pensaba Naville, permitieron aplicar la definición del surrealismo al dibujo,*

---

49. Molly Nesbit: “Fotografía, arte y modernidad (1910-1930)”, en *Historia de la fotografía*, op. cit., pp. 119-121.

50. Dawn Ades: “La Photographie et le texte surréaliste”, en *Explosante-Fixe: photographie et surréalisme*, Centre Georges Pompidou / Hazan, París, 1985, pp. 159-160.

51. Texto íntegro reproducido por Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1979, pp. 313-353.

a la pintura y, en cierta medida, también a la fotografía”<sup>52</sup>. No todos los procedimientos utilizados fueron creados por el surrealismo; algunos tienen su origen en movimientos de vanguardia anteriores –cubismo, futurismo y dadaísmo–, como el fotomontaje, el collage, la pintura, la escultura y la fotografía de objetos, y los fotogramas o rayografías, aunque el surrealismo modificó su carácter para conferirles un significado diferente.

Según Dawn Ades<sup>53</sup>, las fotografías aparecidas en *La Révolution Surréaliste* pueden clasificarse en imágenes corrientes –escenas urbanas, retratos, etc–, imágenes de películas, fotografía documental de tipo etnográfico o médico–psiquiátrico, imágenes populares –fotografías fantásticas, documentos, de hechos diversos–, fotografías manipuladas –doble exposición, fotomontaje, doble tiraje, fotogramas o rayografías–, y fotografías de objetos. No todas ellas fueron realizadas por surrealistas auténticos, en ocasiones los autores son surrealistas de adopción, anónimos o descubiertos por azar.

Como ya hemos señalado con anterioridad, las fotografías manipuladas y las de objetos eran habituales en la vanguardia fotográfica anterior, aunque utilizadas con una orientación o intencionalidad diferente. El *object trouvé*, elaborado a partir de objetos hallados, poseía para los dadaístas un sentido polémico y provocador, como puede pareciarse en algunas de las fotografías de Man Ray realizadas en 1918 –*Man y Women*–, en la línea teórica de Duchamp<sup>54</sup>; para los surrealistas los objetos actuaban como provocadores ópticos, como el fotomontaje o el collage en su acepción ernstiana. Más tarde una nueva idea es añadida al concepto de objeto surrealista, el funcionamiento simbólico; “la única fuerza que actúa en ellos de cohesivo es la simbología sexual, de gusto sádico y freudiano, que, como la bola de Giacometti, tiene la función de estimular la imaginación erótica, y no, ciertamente, el proceso de síntesis poética”<sup>55</sup>.

En estas nuevas orientaciones Salvador Dalí juega un papel importante. Ya antes de unirse al movimiento, entre 1927 y 1929, se preocupa por las relaciones entre fotografía y pintura, y por los valores intrínsecos de la fotografía. Aunque inicialmente creía que la fotografía era incompatible con el surrealismo, más tarde en *Photographie, pure création de l'esprit* (1927) consideraba la imagen fotográfica como la más ágil y más cercana a las descubiertas por el tenebroso proceso del inconsciente<sup>56</sup>.

Otros procedimientos fueron utilizados para la creación de la imagen surrealista, es decir, para conseguir el “*acoplamiento de dos realidades en apariencia*”

52. Mario de Micheli: *op. cit.*, p. 183.

53. Dawn Ades: *op. cit.*, p. 156.

54. Jean Livingstone: “Man Ray et la Photographie Surréaliste”, en *Explosante-Fixe*, p. 123.

55. Mario de Micheli: *op. cit.*, p. 185.

56. Dawn Ades: *op. cit.*, p. 175.



inconciliables en un plano que, en apariencia, no conviene a ninguna de las dos”<sup>57</sup>, como el collage, el fotomontaje, la sobreimpresión, la solarización y la alteración del negativo o positivo por emulsiones o aditivos.

Al tratar del fotomontaje debemos referirnos a las fotografías de familia, iniciadas por el futurismo. Aunque para este tipo de imagen los surrealistas recurrieron a composiciones tradicionales –*La centrale surréaliste*, de Man Ray (1924)–, más característicos fueron los montajes con pequeñas fotos carné, a veces en torno a una fotografía de mayor formato de algún personaje significativo o a la reproducción de un cuadro. En el primer número de *La Révolution Surréaliste*, una fotografía de Germain Berton, anarquista que había asesinado al redactor jefe de *L’Action française*, es rodeada por la de todos los surrealistas. En el último número de la misma publicación aparece un montaje parecido: los retratos de los surrealistas, con ojos cerrados, encuadran una pintura de Magritte, que representa a un desnudo femenino.

En 1930, la revista *La Révolution Surréaliste* se transforma en *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930-1933), proclamando en el primer número la vinculación del movimiento a la Internacional socialista. La nueva publicación, mucho más politizada, no se parece a una revista de arte; las ilustraciones, poco numerosas, no se intercalan en los textos, sino que se agrupan al final de cada número. Se reproducen fotografías que muestran *L’Exposition anti-coloniale* de los comunistas, una serie de imágenes extraídas de *L’Age d’or*, de Buñuel, y algunas de las obras más importantes de Man Ray, como *Hommage à D.A.F. de Sade*, que según Jane Livingston, “traduit parfaitement l’appropriation personnelle qu’il fit du thème du désir sadique et la subtile subversion qu’il insuffla dans l’atmosphère surréaliste qui entourait le sujet”<sup>58</sup>, y la foto solarizada titulada *Primat de la matière sur la pensée*<sup>59</sup>. Estas fotos contribuyeron a elevar al estatus de este medio de expresión en el ámbito del surrealismo, que afirmará su primacía más tarde en la revista *Minotaure*<sup>60</sup>.

Junto al objeto inanimado, un sujeto único será preponderante en la fotografía surrealista: el cuerpo humano y, más concretamente, el de la mujer, que es representado como “ídolo de pasión y objeto erótico”<sup>61</sup>. Para Rosalind Krauss,

57. Max Ernst: “Comment on force l’inspiration”, en *Le Surréalisme au service de la révolution*, París, nº 6, p. 45.

58. Jean Livingstone: *op. cit.*, p. 125.

59. En 1929, Lee Miller, ayudante y modelo de Man Ray, redescubre por casualidad la solarización o efecto Sabatier. Collin Osman: “La fotografía segura de sí misma (1930-1950)”, en *Historia de la fotografía*, *op. cit.*, p. 177.

60. Dawn Ades: *op. cit.*, p. 175.

61. Paloma Rodríguez-Escudero: “Idea y representación de la mujer en el surrealismo”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, 1989, pp. 417-427.

“dans le surréalisme photographique la femme faisait également l’objet d’une élaboration; elle était là aussi, sujet obsessionnel. Le support qui la représente état, aussi, manifestement élaboré, la femme et la photographie se révèlent, chacune, susceptibles d’illustrer leur condition réciproque: ambivalente, floue, indistincte, etc, pour utiliser le terme d’Edward Weston, en défaut d’autorité”<sup>62</sup>.

*Minotaure* (1933-1939), la gran revista surrealista, fue lujosa y muy ilustrada, a diferencia de su antecesora *Le Surréalisme au service de la révolution*. En cierta manera puede afirmarse que fue una versión mejorada de *Documents*, la revista de los surrealistas renegados o excomulgados dirigidos por George Bataille, en cuyas páginas se reprodujeron algunas de las fotografías de Jacques-André Boiffard.

Aunque las actividades plásticas –pintura y objetos– son importantes, la fotografía domina como nunca, mostrándose no como simple ilustración, sino con la categoría de obra de arte.

Como ocurre en *Documents*, los grandes temas surrealistas implican la colaboración del texto y la fotografía. *Souvenir du Mexique*, de Breton, se acompaña de imágenes de Manuel Álvarez Bravo. Fotografías de Raoul Ubac, en las que utiliza un complicado procedimiento de montaje y solarización para crear una materia parecida al yeso, en un efecto ambiguo de positivo-negativo, ilustran el artículo *Fossile de la Bourse*. Las imágenes de Brassai de cristales y corales se relacionan con un texto de Breton.

## CONSIDERACIONES FINALES

La fotografía fue un medio de expresión fundamental en las vanguardias históricas. Si en las primeras, como por ejemplo el futurismo, aún apreciamos ciertas reticencias del artista plástico hacia la fotografía, y cierta concepción pictoralista del fotógrafo, en el transcurso de las vanguardias se llega a una equiparación casi completa, y en algunas ocasiones a una superación por parte de la fotografía, cuyo representante más evidente será Moholy-Nagy.

Esta interconexión de medios expresivos –fotografía y artes plásticas– apenas ha sido considerada en la crítica e historiografía tradicionales, tanto la que afecta a la fotografía, como la que se refiere a las artes plásticas; unos por enfatizar los procedimientos técnicos, los otros por marcar la primacía de los valores pictóricos, o bien por considerar que las artes tradicionales son las que marcan las pautas.

---

62. Rosalind Krauss: “Corpus Delicti”, en *Explosante-Fixe*, p. 95.

El olvidar una parcela creativa de las vanguardias históricas, como puede ser el cine o la fotografía, significa desequilibrar los aspectos que intervienen en el debate, ya que tanto los planteamientos teóricos como las experiencias prácticas remarcan su unidad e interdisciplinariedad.

Dicha unidad de medios, evidentemente aconseja estudios globales, que cuanto más pormenorizados más fructíferos serán.

En fotografía, como ocurre en las artes plásticas, hay planteamientos estéticos y aspectos técnicos que se vinculan a determinados ismos, no obstante hay otros que son comunes al conjunto de las vanguardias. Entre ellos, podemos citar, el abandono de la mimesis, el rechazo de ciertos recursos pictoralistas, la superación de la convencional perspectiva fotográfica, y las diversas manipulaciones que sufre el proceso de gestación de la imagen.

Estos rasgos típicos de la fotografía de vanguardia, aunque en parte eclipsados tras la segunda guerra mundial por el auge de la fotografía directa, han sido recuperados por algunos fotógrafos actuales.