



El collage como instrumento de *rescate*:
realidad, medios de comunicación de masas y memoria.
Implicaciones en la práctica artística.

M^a Ángeles Bandrés Goldáraz

Facultad de Bellas Artes | Universidad del País Vasco
Tesis Doctoral | 2014

a mi madre,
a mi padre en recuerdo

Agradecimientos

En primer lugar, agradecer este trabajo a mi directora de tesis Rita Sixto Cesteros, por la confianza mostrada y por la libertad otorgada a una investigación tan personal. Igualmente quiero reconocer su labor como docente tanto en su lectura meticulosa como en el análisis y exhaustividad de las correcciones, sin la cual la obra hubiera estado incompleta.

Nombrar los espacios públicos que a través de sus fondos bibliográficos han hecho posible el curso de la investigación, la Universidad de Zaragoza, la Escuela de Arte de Huesca y el MUSAC de León.

Recordar a todas las personas que han sabido esperar y con paciencia han soportado el paréntesis vital que supone una tesis. En especial a María por su apoyo incondicional y buenos consejos, sobre todo en las aportaciones al capítulo III. También a Ramón por sus charlas sobre filosofía y a Filomena por permitirme utilizar su biblioteca y darme ánimos desde la distancia.

A mi familia, sobrinas y sobrinos,

gracias.

ÍNDICE

Introducción	7
I. El problema de la representación del mundo	28
I.I. La realidad en la modernidad	28
I.II. La posmodernidad	34
I.II.1. Conceptos que la definen	34
I.II.2. La interpretación de la realidad en la posmodernidad	40
I.III. La era de la información	46
II. El fragmento como estructura de la realidad contemporánea	58
II.1. Aproximación al fragmento	60
II.2. Primeras manifestaciones artísticas de la realidad como fragmento: Goethe y Goya	64
II.2.1. Goethe y las afinidades electivas	64
II.2.2. Goya y la modernidad	69
II.3. Realidad y fragmento en el pensamiento contemporáneo	76
II.3.1. Lévi-Strauss y el concepto de «Bricolage»	76
II.3.2. Foucault y las posibilidades del discurso	81
II.3.3. Deleuze y el pensamiento rizomático	87
II.3.4. Didi-Huberman: historia y memoria	94
III. Medios de comunicación de masas y realidad	102
III.1. El desarrollo de la prensa ilustrada y sus consecuencias para el collage	105
III.2. La fotografía como fragmento de la realidad	112
III.3. El fotomontaje como unión de fragmentos	126
III.4. Fotomontaje y prensa: política y propaganda	132
III.4.1. Primeros fotomontajes en prensa y fotografía de guerra	132

III.4.2. Fotomontaje y lucha política en las vanguardias	135
III.4.3. Fotomontaje y arte en los inicios	144
III.5. Imagen y memoria como conformación de la realidad	156
IV. Inserción del collage en la obra como instrumento de rescate	171
IV.1. Aproximaciones a la definición de rescate	171
IV.2. Primeras manifestaciones artísticas	179
IV.2.1. Picasso y el Cubismo	180
IV.2.2. Duchamp y el fragmento	196
IV.2.3. Dada y Surrealismo	209
IV.3. Collage y ensamblaje	230
IV.3.1. La vanguardia en Estados Unidos: Cornell y Rauschenberg	233
IV.4. Imagen y realidad	237
IV.4.1. Neofiguración, Arte Pop y Nuevo realismo	237
IV.5. La revisión del pasado	246
IV.5.1. Neoexpresionismo alemán	246
IV.6. Imagen y rescate en los mass-media	249
IV.6.1. Apropiacionismo y citacionismo	249
IV.6.2. Arte político y feminista	254
V. Implicaciones del procedimiento técnico del collage como instrumento de rescate en la práctica artística	271
V.1. Clasificación de la obra de collage como instrumento de rescate en base a procedimientos técnicos. Relación con los conceptos de interpretación y sensorialidad	273
V.1.1. Artistas que emplean el procedimiento “cortar y pegar”	276
V.1.2. Artistas que emplean el procedimiento “acumulación/ superposición”	289
V.1.3. Artistas que emplean la “grafía”	295

V.2. Estudio de casos de artistas que utilizan el rescate	321
V. 2.1. El rescate en la obra de collage de Martha Rosler	321
V. 2.2. Władysław Strzemiński	330
V. 2.3. Eulàlia Grau	338
V. 3. Ejemplos de cómo opera la grafía en la obra	365
VI. Conclusiones	376
VII. Bibliografía	398

INTRODUCCIÓN

El collage ha sido uno de los procedimientos artísticos que más posibilidades expresivas ha abierto desde su inserción y expansión en las vanguardias históricas. Habitualmente el tema del collage se estudia desde el punto de vista del historiador que lo sitúa en los diferentes movimientos artísticos, tratando normalmente de responder a la cuestión de quién lo aplica y cuándo. Las consecuencias de su utilización suelen analizarse más en profundidad en artículos o estudios sobre artistas concretos en el conjunto de su obra. El punto de vista desde la práctica no suele ser el habitual y así podemos encontrarnos con afirmaciones teóricas que no profundizan en las implicaciones menos evidentes de su uso.

En este trabajo queremos precisamente tomar ese punto de partida y considerar el collage como una práctica que nos sitúe ante el proceso de creación y las razones que lo mueven. Por ello, vamos a abordar el estudio desde mi propia actividad artística ya que, particularmente en las obras realizadas entre los años 2007 y 2010, observo que el uso del collage conecta directamente con la intencionalidad de mi obra, que trata de indagar en las relaciones entre la realidad, los medios de comunicación de masas (como presentación de esa realidad) y la posibilidad de su «asimilación» por parte del individuo.

La preocupación por nuestra manera fragmentaria de experimentar el mundo en la época moderna y la imposibilidad de abarcarlo en su permanente expansión, nos lleva a ver en el carácter fragmentario del collage una salida a la necesidad de representación. Postulamos que una realidad fragmentaria sólo se puede representar desde el propio fragmento por lo que el collage podría ser el lenguaje artístico idóneo para resolver el conflicto generado entre los mass-media y la realidad. Basándonos en el procedimiento del collage, partimos de la idea de que si se reutiliza («rescata») una imagen fotográfica (fragmento) que ya ha sido empleada

como portadora de significado (noticia de prensa, por ejemplo) y se la integra en un discurso plástico, estos fragmentos puestos en relación a través de otros elementos gráfico-plásticos podrían ser portadores de otros significados. Así pues, se trata de buscar en el collage como proceso artístico una forma de reelaborar la realidad ofrecida por los mass-media.

A la hora de plantearnos cómo orientar el desarrollo teórico y por dónde iniciar el proceso, ha sido de gran ayuda el enfoque que Didi-Huberman da en el estudio de diversos autores, tanto del campo de la filosofía y la historia como del arte. Propone no sólo una renovación de la manera habitual de abordar la historia y la realidad sino que le otorga a la imagen un lugar relevante en la comprensión de la misma, es decir, de los acontecimientos y su memoria. En el extenso y completo texto del catálogo de la exposición *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*, que reúne obras inspirada en el *Atlas* de Aby Warburg, Didi-Huberman coloca la idea de realidad fragmentaria como punto de partida de todo aquello que analiza como historia, conformándose el fragmento en base de la estructura del pensamiento moderno. A su vez, para él la imagen, tal y como la analiza en Warburg, tiene la capacidad de representar, recomponer, reubicar nuestro lugar ante las cosas; otorga conocimiento y nos ayuda a no olvidar para comprender nuestro presente.

Es por ello que el pensamiento de Didi-Huberman subyace a este trabajo de investigación siguiendo huellas que enlazan con aquello que de manera intuitiva yo iba descubriendo en mi propia práctica artística. ¿Cómo era posible que la idea de unicidad de la realidad asumida por nuestra mente y propugnada por los medios de comunicación no chocara con el planteamiento disperso y fragmentario de todo el arte moderno, con la propia estructura de los mass-media y con la misma multiplicidad de nuestro mundo contemporáneo? Estas son algunas de las cuestiones que provocan que en mi obra los temas siempre se encuentren

relacionados con las imágenes de los medios de comunicación de masas que representan los acontecimientos socio-políticos. Me interesa principalmente el punto de vista que en nuestras sociedades adopta la prensa como portadora de “la noticia”, es decir, el poder de seleccionar y exponer aspectos de la realidad que se erigen como tales, y por tanto trato de indagar sobre la posibilidad de hallar nuevas maneras de interpretar la realidad que exponen.

Porque, ¿son tan “universales” estas realidades que imperceptiblemente nos acaban conformando? ¿o es esta conformidad lo que las hace universales? Según Dorflès, la nuestra es una «humanidad especular» que frente a los medios refleja fielmente aquello que se nos propone¹. Considerando que la prensa participa del poder que da la posesión del canal de transmisión de conocimientos y que lo que se cuenta se convierte en un conjunto de ideas sin estructura, surge la necesidad de encontrar un sentido a los “productos” que los medios de comunicación generan y, por lo mismo, a los que no generan.

Desde esta perspectiva, los temas que abordo en mi obra son problemas que pueden ser tan de actualidad como atemporales, a saber, la destrucción del medio ambiente, la explosión demográfica mundial, el papel de la mujer en la sociedad, la construcción de la historia en el pasado y el presente (aquellos sucesos que han dirigido y afectado a las sociedades como grupo) y la violencia que subyace a todo movimiento humano. Con palabras de Didi-Huberman trato de definir lo que mueve mi proceso creativo:

Para saber hay que tomar posición. No es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa. Por ejemplo, se trata de afrontar algo; pero también debemos contar con todo aquello de lo que nos apartamos, el fuera-de-campo que existe detrás de nosotros, que quizás negamos pero que, en gran parte, condiciona nuestro movimiento,

¹ Dorflès, Gillo, *Falsificaciones y fetiches. La adulteración en el arte y la sociedad*, Madrid: Sequitur, 2010, p. 61

por lo tanto, nuestra posición. Se trata igualmente de situarse en el tiempo. Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro. Para saber, hay que saber lo que se quiere pero, también, hay que saber dónde se sitúan nuestro no-saber, nuestros miedos latentes, nuestros deseos inconscientes ².

Considero que tomar posición ante la realidad es una premisa necesaria para el artista, que no puede ni debe quedar aislado de la sociedad en la que se mueve y que, inevitablemente, la estructura social nos configura. Me interesa especialmente esta postura del operar en el “aquí y ahora” como una manera de certificar que se es testigo de situaciones no deseables y que se puede hacer algo al respecto, tanto para nuestra vida como para la sociedad. Esta postura un tanto utópica es un punto de partida, no queremos afirmar que el artista sea el mesías de la sociedad pero sí que es un agente más en ella.

El procedimiento utilizado es el collage porque es una manera de tratar directamente con los contenidos de la noticia, generando fragmentos a partir de imágenes provenientes de la prensa y, este punto es importante, combinándolas con elementos plásticos propios de la pintura, aplicados en técnica mixta. La fotografía es en sí misma un fragmento espacio-temporal, la fotografía publicada en prensa es parte de un acontecimiento que se ha desarrollado en el tiempo. Como dice Berger, «una fotografía aísla las apariencias de un instante inconexo» ³ cuando sin embargo la parte de narración que expone tiene un antes y un después. El problema es que esté limitada la información del antes y, sobre todo, se nos prive del conocimiento del después, imposibilitando contextualizar los hechos para poderlos dotar de significado. La intervención artística sobre la imagen busca completar este flujo

² Didi-Huberman, G., *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2013, p. 9

³ Berger, John; Mohr, Jean, *Otra manera de contar*, Murcia: Mestizo, 1997, p. 89

narrativo, puesto que «el significado se descubre en lo que conecta» y, continuamos con Berger, «sin un despliegue no hay significado»⁴.

Puede que una de las diferencias entre ver una fotografía publicada en prensa y un recorte o fotocopia de la misma con su consiguiente manipulación en una obra, resida en el medio que la difunde, pues la prensa, en su misma producción diaria, es efímera y cuestionable su presunción de “verdad” mientras que la obra de arte tiende a permanecer y ser contemplada desde una posición de comunicación más crítica y reflexiva⁵. Pero no sólo, pues dado que el periodismo de investigación está prácticamente ausente en la prensa diaria, las interconexiones de ese acontecimiento mostrado a través de la fotografía, la referencia a su pasado o futuro, pueden ser restituidas en el proceso de elaboración de la obra personal de la que el fragmento fotográfico forma parte. ¿Es posible, a través del arte, hallar nuevas vías de expresión que generen una vivencia emocional directa que fomente la reflexión? ¿puede la obra no sólo mostrar, sino cuestionar las razones de un acontecimiento?

En mi obra el soporte pictórico utilizado es el táblex imprimado en dimensiones que oscilan entre 100 X 80 cm. los más grandes y 50 x 20 cm. los menores y como medios se emplea rotulador, ceras, pintura al óleo, tempera y tinta china. Las proporciones del formato vienen impuestas por las fotocopias de las que se parte, mayormente en blanco y negro, aunque a veces un color o una textura pueden provenir de un recorte de revista. Como se utiliza materiales de papel, el táblex es un soporte idóneo ya que admite bien el encolado y presenta unas características que permiten que se comience a pintar desde los tonos medios y oscuros, al contrario de lo que ocurre en el lienzo, blanco y flexible. Por otro lado, los trazos que se realiza sobre un elemento rígido poseen otra calidad y recogen la textura. Como

4 Berger, John; Mohr, Jean, *Otra manera de contar*, Murcia: Mestizo, 1997, p. 89

5 Dorfles, Gillo, *El intervalo perdido*, Barcelona, Lumen, 1984, véase cap. I del libro

característica derivada de esta manera de trabajar, las líneas dibujadas resultan borrosas, la rugosidad de la base se trasmite y los colores no brillan, el tono de la composición resulta apagado y con pocas mezclas en cuanto a matices directos, con lo que se integra mejor con las imágenes encoladas. A menudo aparecen, a modo de contrapunto, trazos sólidos de color aplicados como masa. Esto hace que en la lectura de la obra destaquen unos elementos en contraposición a la falta de definición en otras áreas, en cierto modo dirigiendo la mirada.

El proceso de creación parte de un archivo de recortes de prensa que se ha ido recopilando por la relevancia de la noticia, la relación con los temas que interesa tratar o el impacto de la imagen que muestran, tanto a nivel emocional como formal. Cuando hay un volumen suficiente de material correspondiente a un periodo empieza el trabajo de reflexión para seleccionar aquello que pueda iniciar la generación de una línea de trabajo. Como afirma Lévi-Strauss, el inventario «facilita la constitución de una memoria»⁶. La memoria a la que quiero hacer referencia no es la memoria de una hemeroteca sino que trata de ser una memoria ampliada, que vaya más allá de los simples datos. El archivo por sí solo no puede constituirse en memoria sino que es una materia prima sobre la que luego ésta se va a elaborar puesto que los acontecimientos se incorporan al cuadro no meramente como parte compositiva sino como elemento de significación, entendiendo ésta como la relativa al suceso fotografiado⁷.

En la recopilación se escogen fragmentos que posibiliten el rescate de lo que no se cuenta: partimos de la idea de que la historia siempre se narra desde una determinada posición (medios de comunicación) y la labor como artista es recrearla para intentar acercarse a otra verdad, dado que «en las sociedades abiertas la

6 ver Cap., II.3.1., p. 76, *Lévi-Strauss y el concepto de «Bricolage»* de esta tesis.

7 Para Berger toda fotografía presenta dos mensajes: el relativo al sujeto fotografiado y el relativo a su discontinuidad temporal entre el momento de la toma y el de la contemplación. Berger, John; Mohr, Jean, *Otra manera de contar*, Murcia: Mestizo, 1997, p. 86

verdad se construye, se interpreta o se pacta»⁸. Aunque la imagen recogida haga referencia a un conflicto puntual me interesa más lo universal de los hechos, es por ello que el tiempo que transcurre desde que las imágenes son archivadas hasta que sean utilizadas facilita este desapego de lo particular, llegando a extraer conceptos universales que acompañan a los seres humanos a lo largo de la historia.

Por otro lado, también está la necesidad como individuo de contar microhistorias que se relacionan con lo personal, aunque para ello se recurra a imágenes de los mass-media. Por ejemplo, en *La historia que no me contaron* (2007), se representa la narración en dos planos. En el primero un capitel románico nos relaciona con la Edad Media. Junto a él, una figura animal o ser mitológico se asoma hacia un paisaje que se abre al fondo. Es un lugar desolado, sin contexto, por el que se mueven unas figuras humanas. El cuadro plantea una mirada al pasado, a la empatía con unas gentes que parece que se exilian, a preguntarse cómo pudo ser su realidad, ajena a las fechas e hitos de los libros de historia. En este caso, la fotografía (el capitel) no proviene de un suceso dramático sino de una noticia cultural, sin que por ello deje de hacer referencia al drama individual que se quiere representar de aquellos tiempos que le fueron contemporáneos.

Una vez elegida la o las noticias, se fotocopian ciertas partes que pueden ser fotos o elementos gráficos, y normalmente no se modifica el original con el fin de preservarlo y archivarlo en contexto. Estos originales irán conformando un “álbum” que registra el itinerario de búsqueda y revela las fuentes. De las imágenes seleccionadas se hacen diversas fotocopias a diferentes escalas pues en la repetición se pone de manifiesto ideas o conceptos que al ser universales se repiten, tanto en la vida como en el cuadro.

⁸ «[...] e, incluso a un nivel más cercano, todo el mundo sabe que la misma palabra 'verdad' no tiene igual significado en matemáticas que en la vida cotidiana», Alcoberro, Ramón, *Guía breve de Gianni Vattimo*, p. 4. Disponible en red: <http://www.alcoberro.info/planes/vattimo1.htm>

Elaboro la obra en diferentes fases, del caos de ideas que surgen de las fotografías (lo más descriptivo, lo narrativo) paso a ocuparme de las sensaciones emocionales. La propia imagen es el signo plástico inicial a partir del cual se van a desarrollar los demás. No interesa tanto la representación de la realidad como su elaboración psíquica, en el sentido del que habla Tisseron de asimilación del acontecimiento ⁹.

Por ejemplo, en la obra, *Algunas mujeres* (2007), observamos una especie de flujo con una dirección vertical marcada. El punto de partida del cuadro son los fragmentos que se repiten a diferente escala, correspondiendo los más grandes a fotocopias de una fotografía de mujeres musulmanas en posición de rezo (inclinadas hacia delante). Entre los bultos enormes generados por las espaldas, surge una cara infantil bajo el capuchón de su chilaba. El niño aparece protegido y escondido entre ellas y es el único que mira directamente al espectador. Las mujeres son el pasado, la tradición, el peso de la religión, la sumisión, la jerarquía, la masa y el grupo. El niño nos habla de un futuro, de lo que está por venir. Hay otros mensajes crípticos, que no son evidentes, como el capó de un coche, que sesgadamente hace referencia al consumo, la modernidad y el desarrollo y un torso femenino que nos habla de la procreación, la multiplicación (la misma multiplicación de las espaldas y de las imágenes repetidas). Otro fragmento del mismo cuadro es una manifestación ocurrida en Caracas debido a un cambio de gobierno. La multitud y los edificios encarnan la demografía, la masa humana, multitudes comportándose como insectos ciegamente dirigidos por ideas básicas pero completamente agresivas. La noticia original hacía referencia a tumultos y muertes producidas por enfrentamientos entre las partes en conflicto. Todas estas imágenes se relacionan temporalmente con modelos del pasado (tradición y religión) y la actualidad (consumo y

⁹ ver cap. III.2., p. 112, La Fotografía como fragmento de la realidad

superpoblación). La mujer se muestra como generadora de vida a la vez que es la que mantiene las tradiciones. Los fragmentos se relacionan entre sí mediante elementos plásticos que actúan de catalizadores, activando relaciones y buscando implicaciones subjetivas.

Cuando inicio una obra, sitúo en la tabla un punto de arranque y distribuyo las diversas imágenes por pesos visuales. Una vez pegadas comienzo a trabajar la idea mediante la conexión de todos estos fragmentos. Empiezo por continuar gráficamente el límite físico de una imagen. Me interesa extender o ampliar lo que se ha dejado de “mostrar”, lo que pasó antes o después del acontecimiento, lo que transcurre paralelo, lo que la fotografía deja fuera. Esta es una actitud que desde mis inicios artísticos ha despertado siempre mi interés. Tiendo a centrarme en los límites, cuestionarme por ellos. Ahora me interesa igualmente lo que está más allá de lo que se cuenta, lo que queda fuera de lo que se narra en la noticia. En la obra los bordes de la fotografía generalmente se van haciendo borrosos, pueden perderse y quedar integrados, pero no es un objetivo el que desaparezcan las zonas de sutura o transición pues no se trata de ocultarlo al ojo. Al continuar los límites intento unir las fotocopias y crear un nexo entre ellas que den paso a lo sensorial en la percepción. Busco componer un conjunto que me guíe por las sensaciones que me producen estas imágenes. La noticia que la ha generado también tiene importancia ya que sin ella la foto carece de contexto.

El cuadro se va conformando por partes hasta integrarlas todas plásticamente. El resultado, después de esta especie de bricolaje, busca la unidad y el equilibrio visual. La fotografía, aunque integrada como un signo más, nunca es independiente de su capacidad de representación, de su fuerza semántica, especialmente si generamos un contexto (bien sea por asociación con otras imágenes, mediante el título o por la grafía). La imagen sale de un contexto y vuelve a recontextualizarse

para dejarse llevar a un nivel de lectura en el que la mera interpretación del contenido se enriquece con la percepción de otros elementos visuales. La obra forma una globalidad no jerárquica, en el que las diversas opciones de lectura pueden favorecer relecturas y caminos no marcados por la dialéctica tradicional. Pretendo realizar una obra en la que se transmita las sensaciones sobre el acontecimiento por encima de la necesidad de interpretación de lo que está representado.

Cada uno de los cuadros se va elaborando idea tras idea. No es el objetivo que se sepa de dónde proviene cada imagen y el significado que aporta pues ello requeriría una guía de lectura, sino que la intención es llegar al espectador de una manera más sensitiva que interpretativa y que la obra actúe en capas o sedimentos donde algunas imágenes pueden quedar casi sepultadas por la pintura o están tan integradas que no se distinguen, pero están. El espectador identifica algunas, otras no sabe de dónde provienen ni a qué hecho concreto hacen referencia al carecer del contexto original que yo deliberadamente omito (como dice Fontcuberta, una fotografía sin contexto no es documento de nada¹⁰), pero la propia recontextualización y lo representado en la imagen pueden despertar reminiscencias de movimientos o comportamientos humanos conocidos. Como hemos dicho, el título también tiene esa capacidad de guiar la lectura permitiendo anclar cierto significado (la función del pie de foto en prensa). Cabría preguntarse si esos datos serían realmente relevantes y aportarían profundidad a la interpretación de la obra, pero insistiremos en que, en principio, no se persigue una interpretación racional, la parte más intelectual del proceso de lectura, sino que se quiere dirigir a la parte emocional, la de más peso en la mayoría de obras, lo sensorial que viene dado por

10 ver cap. III.2., p. 112, La Fotografía como fragmento de la realidad

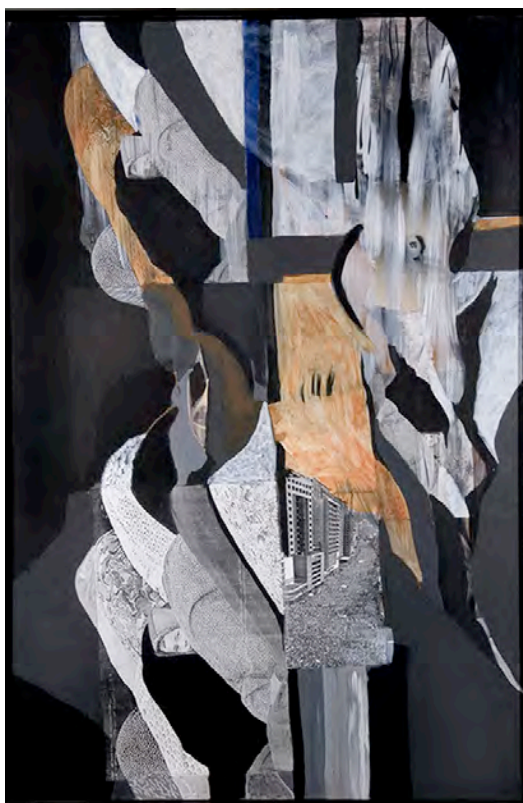
todos los elementos plásticos que interactúan y que están en la base de la expresión artística.

A continuación, para aclarar lo que queremos decir, ofrecemos una relación de algunas obras representativas de este proceso tratando de desvelarlo para esta explicación, por lo que cada imagen se acompaña, además de la técnica, de una breve descripción y procedencia de los fragmentos fotocopiados, tal y como yo los he archivado.



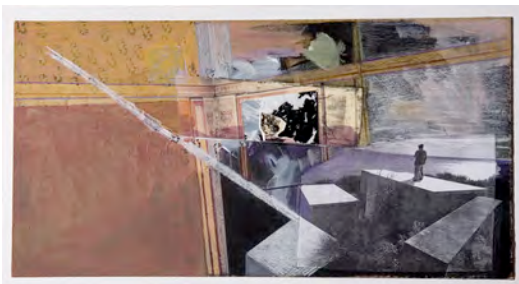
Título: La historia que no me contaron
Dimensiones: 19 x 46 cm. Año: 2007

Materiales: Recorte de una revista de un capitel románico, fragmentos de revistas.



Título: Algunas mujeres
Técnica mixta: papeles de prensa, fotocopias, acrílico, tinta negra
Dimensiones: 50 x 60 cm. Año: 2007

Materiales:
Fotocopias repetidas de mujeres musulmanas en posición de rezo.
Imagen de un coche. Imagen de parte de un cuerpo femenino (torso). Procedentes de varios periódicos y fechas sin determinar.
Fotocopia procedente de una noticia en prensa: Se trata de una manifestación ocurrida en Caracas, Venezuela; las personas se echaron a la calle por la subida de los precios de consumo, provocando un cambio en el gobierno. *El País*, fecha sin determinar 2006-2007.



Título: *Bacon y el cementerio*
Dimensiones: 20 x 46 cm. Año: 2008

Materiales:
Esta pequeña obra utiliza una noticia que hace referencia al cementerio realizado por César Portela en Fisterra (A Coruña). Tras diez años construido no se ha utilizado todavía. El País Cultural, domingo 11 de mayo 2008.
Otros recortes son extraídos de revistas de moda.



Título: *El paso*
Dimensiones: 40x50 cm. Año: 2009

Materiales:
Disponible en: <http://www.bielsa.com/refugiados.php>
Fotocopias de una fotografía tomada en la "Bolsa de Bielsa", de la fototeca del Ayuntamiento de Bielsa bajo la descripción:
LA BOLSA DE BIELSA fue el último de los episodios bélicos de la guerra española entre los sublevados y el ejército de la República en el frente de Aragón. Simbolizando la tenaz resistencia de "La 43" División republicana. El éxodo de población civil, unos 5000 hacia Francia fue un ejemplo de organización y solidaridad del ejército republicano con el pueblo Aragonés.
Título: *Paso del puerto por la población civil 2*
Autor: *Alix, R.*
Fecha: *Entre 15/04/1938 y 30/04/1938*
Procedencia: *Studio Alix / Bagnères de Bigorre*
Contenido: *Entrada en Francia de un grupo de refugiados.*
En el reverso: *"Puerto Viejo de Bielsa del lado francés / Bolsa de Bielsa 1938".*



Título: *Clama la multitud*
Técnica mixta: papeles de prensa, fotocopias, acrílico, tinta negra.
Dimensiones: 21 x 40 cm. Año: 2007

Materiales:
Fotocopias de una manifestación ocurrida en Caracas, Venezuela. El motivo fue un cambio de gobierno. EL País, fecha sin determinar 2006-2007.
Fragmento en papel de una revista de moda.



Título: *Al mismo tiempo*
Dimensiones: 21 x 40 cm. Año: 2009

Materiales:
Obra realizada partiendo de una fotografía tomada en el "momento que pasa un carro lleno de niños muertos". Se puede ver cómo una cámara está grabando la noticia durante un bombardeo en Gaza. Periódico DIAGONAL/ febrero del 5 al 18 de 2009.
Fragmento tratado y llevado a la abstracción de un fotograma de la película "Persona" de Ingmar Bergman (1990).

Una vez introducido mi proceso artístico, que como se ha dicho motiva esta investigación, pasaremos al recorrido lógico que hemos establecido en este trabajo para poder extraer conclusiones. Partimos de la idea de que representarse el mundo ha sido una necesidad desde que el ser humano lo habita pues dentro de nuestro propio sistema de comprensión está implícita esta labor de re-presentación. La idea de que la realidad es única, visible y aprehensible de forma directa por nuestros sentidos es una falsa idea denominada en filosofía “realismo ingenuo”¹¹, es decir, la suposición de que el mundo exterior y lo que percibimos de él es idéntico.

En las primeras comunidades los mitos o la religión tenían la función de explicar los fenómenos, mediatizando la interpretación de la misma para toda la comunidad. Cuando estos mitos son reemplazados por la razón, el *logos* de los filósofos griegos, las interpretaciones cambian y se construye un nuevo sentido de la realidad. Hasta el siglo XVII se mantiene la idea de que ésta es estable, externa y sólida, independiente del devenir del individuo. Pero a partir de la segunda mitad del siglo XVIII tras la Revolución Francesa la antigua inmutable realidad se descompone. Cambian los viejos órdenes y estructuras a todos los niveles: políticos, económicos y sociales y en definitiva cambia la manera de «habitar» el mundo. La realidad ha dejado de ser “unívoca”. Entramos en la *modernidad*, una nueva forma de vivir y de entender el mundo.

El desarrollo de los medios de comunicación de masas desde el siglo XIX ha supuesto un hito importante en la transformación de la manera de percibir e interpretar la realidad, creándose una nueva realidad social que abarca desde una comunidad pequeña a una globalidad mundial. Ahora nos manejamos con los acontecimientos a una escala que supera el alcance de nuestras experiencias. La comunicación se amplía a hechos y acontecimientos que están más allá de nuestro

11 Rock, Irvin, *La percepción*, Barcelona: Prensa Científica, 1985, p. 3

entorno. Se genera un desplazamiento de la realidad tangible y elaborada desde nuestra experiencia más cercana e inmediata, propia de épocas que denominaríamos antiguas, hacia una realidad globalizada propia de la época moderna en la que las tecnologías propician la expansión de horizontes (viajes, prensa, mass-media actuales).

En el mundo moderno uno de los canales por los que nos llega la información que nos ayuda a construir nuestra idea de realidad es la prensa. Los mass-media pueden llegar a plantear una visión uniforme y “verídica” del mundo. Pero hoy nadie discute que la información está mediatizada por ideologías más o menos claras de grandes grupos que dominan estos medios, aunque aún conservan el aura de veracidad que la comunicación del acontecimiento en formato de noticia aporta. Sin embargo, uno de los problemas lo encontramos en lo que Dorfles llama el “pseudo-acontecimiento”¹², una escenificación de los hechos ante los medios. Nunca podríamos hablar de realidad objetiva pero habría que encontrar estrategias de cómo abordar la narración del acontecimiento tal y como los medios lo plantean para acercarnos lo más posible a la realidad de los hechos.

Por otro lado, el formato del propio medio, una sucesión de noticias diversas, nos plantea la paradoja de una mirada única pero conformada por informaciones dispersas y fragmentarias. El modo en que ésta se distribuye y percibe produce una incapacidad para abarcar toda esta información lo que nos sitúa en un estado de semi-consciencia informativa en que es imposible asimilar todo lo que sucede, cuando además cambia cada día. Vivimos entre redes que se modifican constantemente. ¿Cómo unificar y darle sentido a este mosaico de información?, ¿se puede basar la construcción de lo real en el fragmento?

¹² Dorfles, Gillo, *Falsificaciones y fetiches, La adulteración en el arte y la sociedad*, Madrid: Sequitur, 2010, p. 16-17

En el arte, la elaboración de obras a partir de fragmentos se convierte en eje principal desde la modernidad, con el cubismo y el collage de las vanguardias, y perdura hasta nuestros días con la tecnología de internet. El artista es un sismógrafo de la sociedad ¹³, por ello, la fragmentación de la realidad moderna es inmediatamente reflejada en sus obras y se manifiesta especialmente en el uso de la técnica del collage, que se va a desarrollar a partir de la proliferación de la imagen impresa y la fotografía. Pensar en cuáles son los elementos que puedan representar el mundo, qué signos ¹⁴ son los verdaderamente significativos, parece ser la búsqueda del arte. El collage ilustra y acompaña un periodo histórico que autorreflexiona y evoluciona hacia la llamada posmodernidad y lo contemporáneo.

Ante la imposibilidad de abordar la realidad de forma directa, sin mediar nuestra cultura y nuestros sentidos, precisamos una elaboración que nos ayude en la interpretación de los fenómenos percibidos. Además, asimilar la rápida sucesión de los acontecimientos requiere tiempo o de algo que los condense o los comprima en sus elementos más esenciales y que a la vez los haga más permanentes para poder analizarlos. La reelaboración artística de los contenidos de la realidad podría ser un medio para, retomando elementos de los canales en que esta realidad se manifiesta -los mass-media-, devolver una visión alternativa no exenta de subjetividad pero favoreciendo la reflexión.

A este hecho de recoger la noticia lo hemos denominado «rescate» como forma de recuperar la memoria de algo pasado, algo que está en un fluir permanente y cada día se nos escapa, siendo sustituido por otros nuevos acontecimientos. El *rescate* nos puede proponer una relación diferente de los hechos, una nueva experiencia emocional. Nos permite relacionarlos tanto con el

13 Sobre las relaciones entre el arte y lo social remitimos al completo estudio de Vicenç Furió, *Sociología del arte*, Madrid: Cátedra, 2000

14 «Un pintor debe observar la naturaleza, pero nunca confundirla con la pintura. Sólo se la puede traducir en pintura mediante signos. Pero los signos no se inventan. Hay que procurar la semejanza si se quiere llegar al signo», Brassai, *Conversaciones con Picasso*, Madrid: Turner/Fondo de cultura económica, 1997, p. 205

presente como con el pasado. Rescatamos algo para que vuelva a formar parte de nuestro presente, podríamos decir de nuestra conciencia. La obra artística podría producir una nueva lectura y enriquecer la comprensión del acontecimiento completándolo con todo aquello que en un momento dado se omitió o se olvidó.

La memoria es una facultad que gestiona el recuerdo pero hoy en día los medios de que nos valemos para ello se han diversificado pasando de ser procesos cerebrales basados en la experiencia y la asociación a sustituirse por “memorias artificiales”¹⁵, desarrolladas por las tecnologías y centradas en la acumulación y transmisión de datos. Los acontecimientos que nos llegan a través de los medios de comunicación se transforman en datos inconexos que no facilitan la elaboración del recuerdo. Cabe preguntarse cómo nos influyen los medios de comunicación de masas en la construcción de la memoria y de lo real, hasta qué punto la imagen de prensa participa en la elaboración tanto del recuerdo como de la noción de realidad. Independientemente de nuestra experiencia del mundo parece que ingenuamente confiamos en que en la noticia está la realidad. Sin embargo al margen de su veracidad, la omisión o reiteración de determinadas comunicaciones de los hechos nos puede llevar a concepciones erróneas de lo que acontece¹⁶.

El *rescate* como acto artístico, es un concepto personal desarrollado tanto en esta investigación como en la propia obra. Es un proceso psíquico mediante el cual la artista dialoga con la realidad, buscando sentidos, interpretándola, tratando de dar explicaciones, queriendo incluso exorcizarla. Las cosas se pueden poner en relación formulándose preguntas y no conformándose con la unidireccionalidad de la noticia, reutilizando la imagen de prensa con objeto de integrarla en otro discurso. El *rescate* pone en contacto las cosas del mundo, como dice Didi-Huberman, un mundo con

15 Draaisma, Douwe, *Las metáforas de la memoria; Una historia de la mente*, Madrid: Alianza editorial, 1998, p. 23

16 Abraham Moles nos habla del concepto de *redundancia* en relación a la eficacia del lenguaje que transmite la información aunque no es nuestro propósito en esta tesis el profundizar a esos niveles en la teoría de la comunicación, que sería otro campo de estudio. Moles, Abraham, *Teoría de la información y percepción estética*, Madrid: Jucar, 1975, p. 72

sus «relaciones íntimas y secretas», sus «correspondencias» y sus «analogías»¹⁷. Busca otra lectura de la historia considerando y poniendo en valor la capacidad del medio artístico de moverse entre lo subterráneo y la superficie, de conectar realidades aparentemente inconexas.

En el proceso de investigación los conceptos posmodernos de realidad, fragmento y memoria nos proporcionan un marco para tratar estas nociones en el arte contemporáneo, en relación especialmente con el pensamiento de autores posestructuralistas como Foucault, Lévi-Strauss, Deleuze y Didi-Huberman. Esta base teórica hace referencia a los planteamientos del estructuralismo y todas las corrientes que de él se generaron aplicado a las ciencias y el arte. La idea de la negación de una historia cronológica y evolutiva propia del positivismo hizo posibles nuevos sistemas de representación vinculados al acto artístico. Esto provocó un número importante de movimientos y corrientes en que la mayoría hace uso del fragmento, el collage y el assemblage.

Los capítulos se estructuran atendiendo a dos partes, no diferenciadas como tal pero implícitas. Por un lado, hay un acercamiento a lo teórico tratando de encontrar las bases de pensamiento sobre el que se asientan las afirmaciones sobre realidad, memoria y medios de comunicación y, por otro, está el estudio de la obra de artistas que acompaña las propuestas conceptuales que se aproximan al tema investigado.

Primeramente, situamos el problema de la representación del mundo a través de la modernidad, la posmodernidad y la era de la información. Analizamos los cambios y la evolución que las maneras de enfrentarse a la realidad han tenido a lo largo de estos periodos para encontrar diferencias significativas.

¹⁷ Didi-Huberman, G., "El atlas de imágenes. Releer (remontar) el mundo", Exit, nº 35, " Cortar y pegar Cut & Paste", 2009, p. 56

En el segundo capítulo situamos el concepto de «fragmento» en la realidad contemporánea, sus antecedentes en artistas como Goethe y Goya, precursores de la modernidad, y posteriormente estudiamos los conceptos de *realidad* y *fragmento* en autores como Lévi-Strauss y su concepto de «bricolage», Foucault y las posibilidades del discurso, Deleuze y el pensamiento rizomático y Didi-Huberman y su concepción de la historia y la memoria. Estos autores son seleccionados por la construcción no tradicional que realizan sobre la realidad.

En el tercer capítulo abordamos el tema de la relación entre los medios de comunicación de masas y la realidad. Para ello, introducimos el origen y desarrollo de la prensa ilustrada como elemento importante para la expansión del collage, puesto que veremos que la aparición del fotomontaje está vinculada al fragmento y la prensa, al igual que la aparición de la fotografía tendrá un papel fundamental en nuestra percepción de la realidad y en la memoria. El fotomontaje tendrá una especial relevancia en las vanguardias y en la lucha política y será uno de los medios de comunicación preferidos para la transmisión de los mensajes revolucionarios. En esta época el arte será inseparable de la realidad política y social. Terminamos el capítulo con un apartado especial para la imagen fotográfica y su capacidad de conformar nuestra memoria y por tanto nuestra realidad.

El capítulo cuatro trata de la utilización del collage en el arte. Nos acercamos a los movimientos y artistas que lo han utilizado con mayor o menor aproximación al sentido de *rescate* que queremos darle, por lo que primero trataremos de definir este concepto. Seguidamente buscaremos aquellas primeras manifestaciones artísticas reveladoras de una nueva manera de abordar el hecho artístico, como Picasso y el uso que hace del material en el cubismo, Duchamp y la revolución que supuso el *readymade* y la importancia de Dada y el surrealismo que explotan el recurso del fotomontaje para abrir nuevos caminos. Continuamos con el estudio

histórico de las vanguardias en los Estados Unidos con las *cajas* de Cornell y el expresionismo de Rauschenberg, de los que nos interesan los nuevos aspectos aportados al collage como *rescate*. También analizamos el retorno a la realidad en el uso de la imagen en los movimientos de la Neofiguración y el Nuevo realismo, y la introducción en el arte Pop de la cultura popular y lo mediático, interesante por las nuevas relaciones que establece entre arte y vida. El tema de la revisión del pasado y sus relaciones con la historia lo abordan de una manera particular los neoexpresionistas alemanes y, por último, llegaremos al uso específico de la fotografía de los mass-media como *rescate* en el arte apropiacionista y citacionista por un lado, y en el arte político y feminista por otro, para tratar de encontrar las claves con las que los artistas se relacionan con la realidad política y social del momento.

Las consecuencias para la práctica artística de todo lo anteriormente estudiado, deberían reflejarse en las maneras en que la materialización de ideas en la obra de arte hace uso del concepto de *rescate* en relación a los medios de comunicación de masas, la realidad social y la memoria. Para ello, se analiza obras concretas de artistas, seleccionadas por este uso que hacen del collage como *rescate* dentro de su discurso. Martha Rosler por sus aportaciones en el ámbito feminista y crítica a los sistemas de comunicación, Władysław Strzemiński por la aguda síntesis que realiza entre collage y grafía, y Eulàlia Grau por la relación con la realidad social y la necesidad de la artista de posicionarse ante ella.

Sin embargo, antes se intentará buscar una especie de sistematización general en el estudio de las obras de collage, apoyándonos en diversos artistas contemporáneos, clasificándolos en base a dos conceptos que, a nuestro parecer, se sitúan en dos polos de lectura de la obra: el acto de la *interpretación* y la respuesta de la *sensorialidad*. Ambos conceptos surgirán a lo largo de esta

investigación, y proponen una lectura diferente de las obras de collage de acuerdo a sus procedimientos técnicos e intenciones. A consecuencia de ello, se establecerán tres apartados, diferenciando entre «cortar y pegar», «superponer y acumulación» y el uso específico de la «grafía» para conformar la obra. Con esta clasificación se quiere hallar relaciones entre el uso de uno u otro procedimiento y los conceptos propuestos de *interpretación* y *sensorialidad*.

Por último, trataremos de ofrecer alguna respuesta a las cuestiones planteadas en torno a la relación entre arte, realidad social y medios de comunicación como representantes y conformadores de la realidad y sustitutos de la memoria, desde el punto de vista de la práctica artística, considerando la propuesta del *rescate* como una vía de solución. Probablemente queden muchas cuestiones sin respuesta pero trataremos de abrir nuevas vías de indagación para el inagotable campo del collage en el arte y del arte como manifestación de las realidades sociales.

I. EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACIÓN DEL MUNDO

I.I. La realidad en la modernidad

Tanto la filosofía como la psicología se han ocupado del problema de la realidad, de cómo la percibimos y de cómo la interpretamos ¹. Además, el arte desde sus orígenes aborda el problema de su representación. La realidad aparenta ser algo externo, inamovible, único, sin embargo sabemos que nuestro acercamiento a lo que llamamos realidad no es nunca directo sino que llegamos a ella por medio de nuestros órganos de percepción (humanos). Sabemos por los estudios sobre psicología de la percepción que la realidad es un constructo mental. Está dentro y no fuera, sin embargo, tendemos a dar por supuesto que nuestras percepciones son registros directos de ella, cuando en realidad el mundo real no es independiente de nuestra experiencia de él ². Esto no quiere decir que vivamos en mundos ilusorios puesto que aunque la realidad sea una elaboración de nuestra mente poseemos como especie unos parámetros similares de percepción que hace que podamos hablar de una norma común, de una veracidad de las percepciones ³.

Watzlawick nos habla de dos conceptos distintos de la realidad. Uno, el que se refiere a las cualidades físicas o propiedades objetivas de las cosas y que constituye esa realidad constatable por la razón humana, y un segundo concepto que tiene que ver con «la adscripción de un sentido y un valor a estas cosas y, en consecuencia, a la comunicación» ⁴. Para Watzlawick hay tantas versiones de la realidad como procesos comunicativos.

¹ Para José María Valverde el pensamiento filosófico se inicia con el asombro ante los fenómenos de la naturaleza, cuando algo que era parte del entorno habitual se contempla con una mirada objetiva. Valverde, José María, *Vida y muerte de las ideas*, Barcelona: Ariel, 2008, p.19

² El denominado en filosofía "realismo ingenuo". Rock, Irvin, *La percepción*, Barcelona: Prensa Científica, 1985, p. 3

³ Rock, Irvin, *La percepción*, Barcelona: Prensa Científica, 1985, p. 4

⁴ Watzlawick, Paul, *¿Es Real la realidad? Confusión, desinformación, comunicación*, Barcelona: Herder, 1979, p. 149

La más peligrosa manera de engañarse a sí mismo es creer que sólo existe una realidad; [...] se dan, de hecho, innumerables versiones de la realidad, que pueden ser muy opuestas entre sí, y [...] todas ellas son el resultado de la comunicación, y no el reflejo de verdades eternas y objetivas ⁵.

Cada época elabora sus propias directrices sobre cómo interpretar la realidad, sobre todo la realidad social, aquella construida a partir de las ideas y valores imperantes, del conocimiento de los hechos por los medios de comunicación de masas o de los hechos en sí (guerras, crisis...). Hasta el periodo que llamamos modernidad, la realidad era más o menos estable. Es a partir de entonces cuando la apreciación que se tiene del pasado cambia ⁶.

La modernidad, desde el punto de vista histórico, es un periodo que arranca en la última década del siglo XVIII, con la Revolución Francesa y se extiende hasta los años 70 del siglo XX en que es superada por el movimiento postmoderno. Esta modernidad supone un cambio en la manera de percibir la vida, que a partir de entonces se experimenta como fragmentaria. Goethe, expresando su malestar por el nuevo orden social que traen las guerras napoleónicas, refuerza esta idea del fragmento y de la ruptura espacio-tiempo.

Debo considerar como la máxima desgracia de nuestro tiempo, que no deja madurar nada, el hecho de que a cada instante devoremos el que lo ha precedido, de que malgastemos cada día la jornada y vivamos siempre así a salto de mata, sin llevar jamás nada a término [...] ⁷.

Stromberg, en su historia del pensamiento europeo ⁸, diferencia tres partes en el siglo XIX. *La mañana romántica y revolucionaria*, que dura desde 1789 a 1832, cuando surgen pensadores como Kant y Hegel. En esa época, las personas vivieron la desaparición de las viejas estructuras y padecieron el miedo de lo nuevo. Durante

5 Watzlawick, Paul, *¿Es Real la realidad? Confusión, desinformación, comunicación*, Barcelona: Herder, 1979, p. 7

6 Stromberg, Roland N., *Historia intelectual europea desde 1789*. Madrid: Debate, 1991

7 Goethe, Wolfgang J., *Máximas y reflexiones*. Barcelona: Edhasa, 1993, p. 124

8 Stromberg, Roland N., *Historia intelectual europea desde 1789*. Madrid: Debate, 1991

el *mediodía* del siglo retorna la calma. Aunque todavía persiste cierto temor, el periodo victoriano se caracteriza por una estabilidad relativa, aparte de una mayor riqueza merced a la expansión colonialista. En esta época, el realismo sustituye al romanticismo y la ciencia se sitúa en el centro de la vida. Es la época del Positivismo de Comte, de Marx y Darwin. Estabilidad relativa pues 1848 ve el fracaso de las revoluciones y de la visión utópica de la sociedad y la política. El declive, la *tarde*, se inicia en 1885 hasta llegar al fin de toda esperanza de progreso social con el colapso de 1914. Las estructuras sociales han fracasado. La Europa postdarwiniana y posmarxista produjo pensadores de lo irracional y lo inconsciente, Nietzsche y Freud entre otros.

Durante el siglo XIX empieza el éxodo hacia las ciudades, el crecimiento demográfico, los avances tecnológicos. Se va a dar una transformación social hacia un modelo de consumo, se desarrolla la prensa como vehículo de ideas en un principio y de imágenes después lo que hace que haya un exceso de ideas y de conocimiento. Sin embargo, esta proliferación de imágenes hace que se democratice su posesión.

Amalia Quevedo ⁹ enumera algunas características relevantes del proceso de modernización que conducirá a la modernidad: la progresiva individualización del ser humano, la expansión de la urbanización, la aparición del arte moderno, los avances de la técnica, el cambio radical en los medios de transporte y el desarrollo del capitalismo son cambios fundamentales que nos introducen de lleno en la modernidad. Una modernidad que se define por la innovación, la novedad, el dinamismo, el racionalismo, las pretensiones universales y totalizadoras, un arte serio y puro, la aparición de unas vanguardias que se muestran en la negación y la disidencia.

⁹ Quevedo, Amalia, *De Foucault a Derrida. Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Baudrillard*. Navarra: Eunsa, 2001

La Primera Guerra Mundial es un gran golpe a la civilización que ve como se desmoronan sus esquemas. De sus cenizas surgirá un nuevo artista con una clara tarea de reconstrucción de una sociedad radicalmente nueva. A su vez, en Rusia está en marcha la revolución que romperá con todo su pasado y dará también el giro hacia la redefinición del ser humano y la sociedad.

La función del artista cambia radicalmente y de estar aislado en su propio mundo intelectual salta a la vida con toda su problemática social. Al asumir el papel de salvador de las masas propone la construcción de un nuevo orden partiendo de unos elementos básicos. Comienza la época de las Vanguardias o lo que se denominará el movimiento moderno. Movimientos como el Constructivismo, o la aparición del montaje en el cine y el auge de la fotografía y el fotomontaje, se desarrollarán en sucesivos -ismos lo que producirá un caleidoscopio de técnicas y modos de expresión altamente experimentales. Si en el siglo anterior el artista se erige en su propia torre de marfil, es en esta nueva era, como nunca antes ni después, cuando el cometido del arte moderno está más cerca de la sociedad. La fe en la máquina como máximo exponente de la idea de lo moderno, la máquina al servicio de la sociedad, es el rasgo esencial de la época, una era altamente utópica y dinámica. Esta época terminará con el ascenso del nazismo, las aspiraciones de las vanguardias serán arrasadas con todo lo demás. Gran parte de los artistas van a emigrar a América donde se empiezan a gestar nuevos lenguajes: el Expresionismo abstracto, el Arte Informal, el Neodadaísmo, el Ensamblaje y el arte Pop. La publicidad alcanza un auge paralelo al desarrollo del consumo gracias al desarrollo económico.

Mientras, en Europa, la ruina no es sólo física sino moral. La reconstrucción total pasará por la reconstrucción del pensamiento. Nuevas corrientes filosóficas aparecen. El existencialismo fue la filosofía más extendida de la posguerra, basada

en la idea de la soledad del ser humano y la ausencia de un orden superior que lo salve. Representa la angustia existencial del ser. Cada cual debe enfrentar su propia vida y crear sus propios sistemas de creencias. Es el fin de las ideologías totalitarias y las utopías. El existencialismo va a impregnar las nuevas manifestaciones artísticas y va a ser muy influyente pero más como un estado de ánimo que como una estética. Convive lo abstracto con lo figurativo, lo formal con lo informal, surge una diversidad de tendencias individuales, cada artista camina en solitario.

Pero la aventura del pensamiento moderno va a iniciarse mucho antes. A partir de Kant, en su *Crítica de la razón pura*, se abre el camino para que los pensadores futuros desarrollen sus personales razonamientos, algunos tan creativos como Foucault, del que más tarde hablaremos, y otros tan poéticos como Goethe:

Kant nos ha hecho ver que existe una crítica de la razón, y que esta facultad, la más alta que posee el hombre, tiene sobrados motivos para vigilarse a sí misma. Qué gran provecho nos ha aportado esta voz es algo que cada cual habrá experimentado personalmente. Pero yo quisiera, dentro de la misma línea, postular la necesidad de una crítica de los sentidos si queremos que el arte en general, [...] llegue a recuperarse y avanzar a un ritmo vital satisfactorio ¹⁰.

La razón que parece primar sobre cualquier otra facultad humana puede ser cuestionada. Y no solo la razón sino que nuestros sentidos también son susceptibles de análisis. Para avanzar en el arte Goethe parece intuir que se necesita algo que no puede alcanzarse con la razón ¹¹.

El autor Andrei Nakov, en el catálogo *Dada y Constructivismo*, hace una reflexión sobre la importancia de la textura de la materia, afirmando que el espíritu

10 Goethe Wolfgang J., *Máximas y reflexiones*, Barcelona: Edhasa, 1993 p, 122

11 Hacer notar, no obstante, que la crítica o análisis de la capacidad de los sentidos para conocer está ya incluida en la Crítica de la razón pura de Kant, ya que la sensibilidad (es decir, los sentidos) es una parte de la razón pura (a la que Kant entiende como la facultad humana para conocer). Por otra parte, si Goethe se refiere a los sentidos en su sentido estético, es decir, cuando los usamos para interpretar y percibir las obras de arte o para contemplar estéticamente la naturaleza, Kant también llevó a cabo un análisis crítico con su "Crítica del juicio".

de este siglo está marcado por los descubrimientos de la física nuclear y, a partir de ahí, en los fragmentos de dicha materia.

Así como el fragmento de una materia podía significar todo un mundo, asimismo una cantidad mínima de forma elemental (el cuadrado negro de Malévich) significaba la pintura (el plano pictórico). Cuanto más se concentraba el arte sobre su esencia, en su esencia, luego virtualmente, en su totalidad, tanto más alcanzaba sus extremos existenciales. Así, la forma inacabada, huidiza y en devenir permanente conducía a la composición nunca acabada, abierta, en permanente devenir ¹².

Esta reflexión está realizada desde un punto de vista "objetual", ya que la forma elemental es sólo eso: una forma elemental sea la que sea que haya sido la intención de Malevich al realizarla. Y sus potenciales significados dependen de su interacción con el receptor. Nakov nos plantea como característica de la modernidad esta permanente mutación que domina tanto en la obra como en el mundo moderno.

Este concepto es el que predomina en el *Ulises* de Joyce y en el *Merzbau* de Schwitters: obras incompletas pero vivas, en devenir permanente, como nuestro mundo contemporáneo nunca acabado, en mutación permanente ¹³.

Estaría en la intención del artista moderno que la obra sea "abierta" (Eco) ¹⁴ o "inacabada" (Nakov), por su voluntad de sustraerse a los códigos y cánones estéticos de las tradiciones heredadas bajo las que se hace e interpreta el arte. La apertura de la obra puede depender de ciertas características estructurales e intencionales de la misma, pero sin el análisis y el papel del receptor se queda en un gesto vacío en el aire.

¹² Nakov, Andrei (com.), *Dada y constructivismo*, cat. exp. Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 1 de mayo 1989, Madrid: Aldeasa, 1989, p. 23

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona: Planeta Agostini, 1992, Disponible en: www.bsolot.info/wp-content/uploads/.../Eco_Umberto-Obra_abierta.pdf

I.II. La posmodernidad

I.II.1. Conceptos que la definen

La base teórica de autores como Hegel, Nietzsche y Benjamin son la fundamentación del pensamiento posmoderno. Posmoderno significa literalmente después de lo moderno. El posmodernismo surge como reacción y crítica a las excesivas esperanzas puestas en el progreso y la máquina, típicas del modernismo. Se da ahora un descrédito y una pérdida de fe en los sistemas que tratan de explicar las cosas y en cualquier sistema totalitario que trate de “salvar al mundo”.

Los posmodernos tienen miedo a un yo excesivamente unificado, porque creen que solo un envaramiento fanático puede proporcionar esa integración. Prefieren la flexibilidad, la multitud de roles y la incoherencia ¹⁵.

Filosóficamente, el posmodernismo ha sido definido como el colapso de las certezas, la pérdida de fe en los sistemas de explicación y una dislocación de la manera en que la gente daba sentido a su existencia y a sus experiencias. Esto ha sido consecuencia de la aparición de sistemas de naturaleza global como los sistemas de comunicación y la pérdida de una clara relación entre los signos y sus referentes ¹⁶. La posmodernidad conlleva tomar consciencia del fin de los metarrelatos (Lyotard) ¹⁷ o de las grandes historias narrativas que dan sentido a nuestra cultura y que han pasado a la categoría de ficciones, de mitos, con el mismo valor que una novela romántica. El filósofo Gianni Vattimo afirma:

Hablamos de posmoderno porque consideramos que, en alguno de sus aspectos esenciales, la modernidad ha concluido. [...] La modernidad concluye cuando deja de ser posible hablar de la historia como algo unitario ¹⁸.

15 Marina, José Antonio, *Crónicas de la ultramodernidad*, Barcelona: Anagrama, 2000, p. 47

16 Gergen, Kenneth J., *The saturated self: dilemmas of identity in contemporary life*, United States of America: Basic Books, 2000

17 Lyotard, J. F., *La condición postmoderna*, Barcelona: Ediciones del Drac, 1984

18 Vattimo, Gianni, «Posmoderno: ¿una sociedad transparente?», en *La Sociedad Transparente*, Barcelona: Paidós, 1990, p.75, citado en: Alcoberro, Ramón, *Guía breve de Gianni Vattimo*, Disponible en: <http://www.alcoberro.info/pdf/vattimo5.pdf>

Para Jameson el término posmoderno es difícil de clasificar, aunque existen algunos rasgos que lo definen.

[...] una nueva superficialidad que se prolonga tanto en la «teoría» contemporánea, como en toda una nueva cultura de la imagen o del simulacro; el consiguiente debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestra relación con la historia oficial como en nuevas formas de nuestra temporalidad privada, cuya estructura «esquizofrénica» (siguiendo a Lacan) determina nuevos tipos de sintaxis o de relaciones sintagmáticas en las artes más temporales ¹⁹.

El concepto de historia lineal en el mundo occidental se ha perdido. Esto produce dos puntos de vista. Uno, si no hay un sentido unitario, común y lineal de la historia ²⁰, tendríamos una esquizofrenia social que, según Jameson, nos crea un desencanto de lo real, una visión jocosa e irónica de la actualidad y una evasión de la responsabilidad. Según esta visión, nos hallamos ante una pluralidad desconcertante. Pero, como describe Vattimo desde una perspectiva más optimista, al tener pluralidad histórica y real nos encontramos con un estallido de multifragmentos de mundos, religiones y culturas: «vivir en este mundo múltiple significa hacer experiencia de la libertad entendida como oscilación continua entre pertenencia y desasimiento» ²¹.

El estructuralismo es un movimiento intelectual surgido como respuesta al existencialismo de los años 50. Ante la “condena de ser libres”, el poder de dirigir nuestra vida y nuestra propia historia, se oponen las proclamas estructuralistas, «la libertad es una ilusión, el sujeto está sometido a la estructura, la historia no explica los hechos» ²². Para entender este fenómeno a nivel teórico hay que comprender

19 Jameson Frederic, *Teoría de la postmodernidad*. Valladolid: Trotta, 1996, p. 28

20 La conciencia posmoderna afirma Jameson- nos permite ahora reinterpretar la gran aventura de lo nuevo y la tradición moderna, sin considerar a esta última como una clase de cinta transportadora histórica. Citado En: Frédéric Jameson, *El posmodernismo y lo visual*, vol 153, Valencia, Ediciones Episteme, 1977, p. 13

21 Vattimo, G. y otros, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 17-19

22 Bolívar Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*. Madrid: Cincel, 1985, p. 33-34

los presupuestos centrales de los que parten y tener en cuenta que posteriormente serán superados por otros que darán lugar al postestructuralismo y a la posmodernidad.

En su libro *Creations of Culture of Art*, Staniszewski resalta «la coincidencia cronológica entre la difusión del *collage* y la aventura del *readymade* con la publicación del *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure»²³. El estructuralismo, heredero de la lingüística sausseriana²⁴, pretende generar un marco de análisis para estudiar realidades culturales: estructuras de parentesco, clasificaciones de animales, textos narrativos, historia, arte, etc...

Esta nueva generación (Foucault, Lévi), que alcanza su *acmé* (madurez) en los años sesenta, se impondrá como una nueva metodología en el campo de las ciencias humanas: frente al primado del sujeto y de la historia (que mantienen conjuntamente la fenomenología y el existencialismo), la primacía de la *estructura*²⁵ y el sistema²⁶.

Este movimiento teórico pone el acento sobre el análisis de objetos, productos culturales y procesos de comunicación en términos de sistemas de relaciones más que como entidades en sí mismas.

[...] se trata de un método de comprender las realidades humanas socialmente constituidas, intentando realizar ciencia no en el sentido clásico -hipótesis, descubrimiento de hechos, confirmación y predicción- hacer ciencia aquí es, en gran parte volver a leer, desde unos supuestos distintos, los mitos (Lévi-Strauss), Marx (Althusser), Freud (Lacan), Historia del saber (Foucault), Nietzsche (Deleuze) o la F^a occidental (Derrida)²⁷.

23 Staniszewski, *Creations of Culture of Art*, Nueva York. 1995 citado en: Yvars, J.F. *El siglo del collage . Una apreciación radical*. Barcelona: Elba, 2012, p. 69

24 La lingüística moderna comienza, con el nuevo enfoque y metodología que inaugura Ferdinand de Saussure, en la primera década de este siglo. [...] La novedad de Saussure consiste en plantear que la lengua debe considerarse como un sistema, entendido por tal que un elemento lingüístico no tiene realidad independientemente de su relación con los otros que forman el conjunto: la lengua es un sistema que no conoce más que su propio orden. Citado En: Bolívar Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985, p. 39

25 Estructura: Red de relaciones (oposiciones y correlaciones) lógicas que vincula a los elementos de un sistema en una totalidad, que les da una legalidad interna. Citado En: Bolívar Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985, p. 211

26 *Ibid.*, p. 34-35

27 Bolívar Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985, p.35

La idea central parte del supuesto de que el objeto estudiado (cultura, familias, obras de arte) puede analizarse en su estructura a partir de unas categorías: estructura, totalidad, coherencia, elemento, partes, relaciones, jerarquía, oposiciones, inmanencia, etc. La inmanencia consiste en realizar un análisis del "objeto" sin referencias a nada externo.

Según Amalia Quevedo, las raíces del pensamiento posmoderno se pueden buscar en el estructuralismo pues el pensamiento posmoderno opera en el lenguaje. Reitera que el estructuralismo parte del lingüista suizo Ferdinand de Saussure, que abordó el estudio del lenguaje desde una nueva perspectiva no histórica y planteándolo como algo dado, que funciona en base a un sistema de signos que operan independientemente del tiempo y su evolución histórica. Trabaja dentro de un sistema jerárquico de oposiciones. Las palabras pueden englobarse en categorías cada vez más generales, funcionando por oposiciones de binarios. La clasificación de la realidad que establece está definida por la negación. Saussure entiende el significado como una función de un sistema: el significado de una palabra depende tan solo de su función en el sistema del lenguaje, de un modo ahistórico. En definitiva la estructura es la interrelación de partes en el interior de un sistema.

El estructuralismo influyó, sobre todo por el sistema de clasificación, en pensadores posteriores muy diversos, como el antropólogo Lévi-Strauss o los pensadores posmodernos Foucault, Derrida y Deleuze. Estos se caracterizan por la fragmentación cultural, la negación de la causalidad en favor de la multiplicidad, la pluralidad y la indeterminación. Abogan por una ruptura con la modernidad y por el eclecticismo. Cada uno de ellos va a desarrollar su propio pensamiento cuestionando las nociones clásicas de verdad, realidad, conocimiento y representación.

Ahora la referencia y la realidad desaparecen del todo, e incluso el significado -lo significado- se pone en entredicho. [...] Nos quedamos con ese juego puro y aleatorio de significantes que llamamos postmodernidad, que ya no produce obras monumentales del tipo moderno sino que reorganiza sin cesar los fragmentos de textos preexistentes, los bloques de construcción de la antigua producción social, en un bricolaje nuevo y dignificado: metalibros que canibalizan a otros libros, metatextos que recopilan trozos de otros textos ²⁸.

Las teorías estructuralistas ponen de manifiesto la importancia de los elementos que constituyen la estructura que desarrolla el discurso. En estos pensadores, si se analiza la sociedad lo que en realidad se analiza son las estructuras que conforman el discurso de esa sociedad. Este discurso puede ir cambiando con el tiempo -según se le da la importancia a una cosa o a otra- pero es la estructura que subyace, que permanece, la que conforma la realidad.

En general, se caracterizan por cuestionar las concepciones totalizadoras en lo que representa al pensamiento social, filosófico y artístico. Se rechaza el discurso naturalista de lo histórico y de la razón dialéctica; el pluralismo y el eclecticismo marcan lo que se llama la sociedad postindustrial y más concretamente el sentir posmoderno. «‘Contemporáneo’ o ‘posmoderno’ es el que piensa el mundo como simultáneo, no como sucesivo» ²⁹.

La posmodernidad rompe con el enfoque estructuralista (que no deja de ser un enfoque moderno, categorial, generador de sentido), pero mantiene del mismo la idea de inmanencia, porque la posmodernidad pretende entender los fenómenos culturales e históricos y artísticos de nuestra época como fuera de la historia, como creaciones ex novo (desde cero). Sin embargo, aparecen nuevos conceptos o categorías para analizar las dinámicas del mundo contemporáneo: el fragmento, la

28 Jameson, Fredric, *Teoría de la postmodernidad*, Valladolid: Trotta, 1996, p. 124

29 Vattimo, Gianni, conferencia en Barcelona, Palau de la Virreina; 19 octubre 1987, citado en: Alcoberro, Ramón, *Guía breve de Gianni Vattimo*. Disponible en: <http://www.alcoberro.info/pdf/vattimo5.pdf>

libre asociación (Derrida), la ausencia de centro, la pluralidad de voces sin dominio de ninguna, el mestizaje, los muchos sentidos, la apertura intrínseca de la obra de arte (que puede interpretarse de muchas maneras); todo ello rompiendo con la idea de un sentido dominante o unitario de los textos o producciones culturales y artísticas. Tanto los posmodernos como los estructuralistas se posicionan en contra de la razón tradicional.

Los estructuralistas denuncian el espejismo engendrado por la confusión de la conciencia y del sujeto, que ha dado lugar a los abusos del humanismo, y el falso rumbo que ha seguido la filosofía moderna desde Descartes ³⁰.

Para Antonio Bolívar, postestructuralismo significa después del estructuralismo, implicando además un pensamiento crítico que contesta y va más allá de la teoría y método estructuralista. Rechazan la idea de que todo significado es fundamentalmente sistemático. El pensamiento postestructuralista pone en tela de juicio la idea de que hay un sujeto humano estable y fijo que puede tener un cierto conocimiento. Critican puntos claves del estructuralismo como el formalismo, la teoría del signo, la metafísica implícita en el estructuralismo, la negación del sujeto. Autores como Deleuze y Derrida publican sus obras solapándose con algunos estructuralistas, pero lo que les diferencia es la ampliación del «horizonte de la investigación estructuralista» ³¹. Añade Bolívar que

Frente al sistematismo de la estructura que niega la individualidad y el acontecimiento, el postestructuralismo afirmará lo fortuito, aleatorio y la diferencia ³².

Estos filósofos plantean la problemática -que ya vio Nietzsche- de la imposibilidad humana de pensar fuera del propio razonamiento y ante este hecho plantean,

30 Bolívar Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985, p. 42-43

31 *Ibid.*, p. 154

32 *Ibid.*, p. 155

[...] la tarea de desbordar el discurso filosófico desde dentro, de descentrarlo, desconstruirlo, introduciendo un pensamiento del juego, de las diferencias (Derrida) o el espíritu lúdico de Nietzsche (Deleuze) [...] introduciendo lo aleatorio, lo discontinuo, la diferencia, la diseminación ³³.

Para Bolívar el postestructuralismo es la posmodernidad, «entendiendo por tal la pérdida de la confianza en la razón y en su discurso, y las consecuencias éticas y mentales que ello comporta» ³⁴.

Muchos filósofos y escritores posmodernos, en sus reflexiones establecen una conexión entre el “mundo” de la cultura y el arte con la sociedad, considerando que las tendencias culturales y artísticas tienen directamente un correlato social, que son prácticas que surgen como parte de las dinámicas de población, de movimientos ciudadanos de las que emergen esas prácticas. En la actualidad, el sociólogo y filósofo contemporáneo Zygmunt-Bauman introduce el concepto de “modernidad líquida”, haciendo referencia al estilo de vida actual en el que tan a menudo tenemos que realizar cambios de trabajo y de vida. Hace doscientos años la gente no salía de su entorno siendo éste ahora mucho más incierto de cara a la permanencia en el mismo. Para él, este constante cambio es en parte debido a las tecnologías digitales y al hecho de que el poder es global permaneciendo las políticas locales, cuyo equilibrio será el tema de lucha en el futuro inmediato ³⁵.

I.II.2. La interpretación de la realidad en la posmodernidad

Comprender la realidad es hallar un significado que la explique pero que proviene de la interpretación. Para la posmodernidad la realidad es fundamentalmente fragmentaria y ya vimos cómo el pensamiento posmoderno se

³³ Bolívar Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985, p. 155-156

³⁴ *Ibid.*, p. 158

³⁵ Entrevista a Zygmunt-Bauman, *Los retos de la educación en la modernidad líquida*, en programa www.think1.tv, 2012_ Disponible en [zygmunt-bauman-educacion-liquida.mp4](#)

opone a cualquier sistema totalitario que intente, precisamente, explicar el mundo. Ya no es válido el sistema de interpretación tradicional basado en la noción de idea fundamental pues ésta no existe como tal. No hay una organización del pensamiento jerárquica ni lineal, ni tampoco basada en contrarios (dicotómica), por tanto, la realidad en la posmodernidad necesita de otro medio de aproximación. Según Jameson,

Si la interpretación se entiende, en sentido temático, como separación de un tema o significado fundamental, parece evidente que el texto posmoderno [...] se define desde esta perspectiva como una estructura o flujo de signos que se resiste al significado. Su lógica interna fundamental consiste en excluir la aparición de temas como tales, y por tanto se propone sistemáticamente minar las tentaciones interpretativas tradicionales ³⁶.

Y más adelante, Jameson apunta cómo Susan Sontag se anticipa a la era posmoderna al plantear en su libro *Contra la interpretación* la necesidad de una nueva actitud ante los hechos de la realidad.

Por interpretación entiendo aquí un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas «reglas» de interpretación ³⁷.

Para Sontag, interpretar es traducir una obra de arte o un texto; equivale a definir elementos de análisis. Sitúa el inicio de esta actitud o esta necesidad explicativa en el momento en que se tiene que dar un significado a los textos de épocas pasadas que relatan los mitos pues, en un momento de mayor racionalidad, cuando desaparece el concepto de mito, es necesario aportar nuevos significados para no desechar dichos textos de la antigüedad clásica. La idea de interpretación ³⁸

36 Jameson, Fredic, *Teoría de la posmodernidad*, Valladolid: Trotta, 1996, p. 120

37 Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Madrid: Alfaguara, Santillana, 1966, p. 28

38 En realidad el problema de la interpretación textual es planteado por primera vez (al menos desde que tenemos constancia) por los exégetas o intérpretes de las escrituras sagradas. El gran Orígenes (siglo II a. c.), de forma totalmente consciente, plantea varios puntos de vista para interpretar las sagradas escrituras. Más modernamente, la hermenéutica hace una historia de la toma de consciencia del intérprete respecto a la verdad del significado que quiere aprehender (Schliemacher, por ejemplo). Ahí está, Hans George Gadamer con "Verdad y método" o Paul Ricoeur con "Ideología y utopía". En ellos la interpretación es un proceso consciente que pasa por varias etapas (Círculo hermenéutico) en el que el texto u obra de arte entra en un proceso de diálogo con el "yo" que lo interpreta. Ahora bien, a diferencia con los posmodernos Gadamer parte del supuesto que es posible alcanzar una verdad compartida aún desde diferentes épocas.

presupone que existe una distancia entre lo real que acontece en el pasado y lo que se necesita saber en el momento presente, es decir, que «el interprete, sin llegar a suprimir o reescribir el texto, lo altera»³⁹ pues parte de una situación contemporánea, personal e histórica diferente y distante de aquello que pretende explicar, lo que Dilthey llamó *horizonte de interpretación*.

Borges ejemplifica esta idea del interprete y su época a través del cuento *Pierre Menard, autor del Quijote*, en el que el protagonista, Pierre Menard, crea algunos capítulos del Quijote de Cervantes trescientos años más tarde. Para ello aprende el español del siglo diecisiete y llega a escribir sin copiar los mismos párrafos. Con esta obra plagiada, Borges plantea que, ante las mismas frases, un lector del siglo XX interpreta la obra de acuerdo a su propia época. Por tanto la obra es independiente de su autor y encuentra su significado a través del lector. Por tanto, las obras en literatura tienen una caducidad, aquella en que están recogidas en su momento histórico. Como dice Borges, «la verdad histórica no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió»⁴⁰.

Así como Borges plantea la inevitabilidad de la historicidad como marco para la interpretación, Sontag se guía por la necesidad de ir «más allá del texto» dado el rechazo hacia las meras apariencias. Toma las dos doctrinas que considera de mayor influencia del mundo moderno, Marx y Freud, como ejemplo de la parcialidad que puede alcanzar la interpretación. Cada uno desde su campo de estudio, persigue la interpretación de la realidad del mundo.

Para Marx, los acontecimientos sociales, con las revoluciones y las guerras; para Freud, los acontecimientos de las vidas individuales (como los síntomas neuróticos y los deslices del habla), al igual que los textos (como

39 Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Madrid: Alfaguara, Santillana, 1966, p. 29

40 Borges, J.L., "Pierre Menard, autor del Quijote", *Narraciones*, Madrid: Cátedra, 1981, p. 90

los sueños o una obra de arte), todo ello, está tratado como pretexto para la interpretación ⁴¹.

Para Sontag, los acontecimientos son meras apariencias superficiales carentes de significado, no comprensibles sin ayuda de la interpretación.

[...] interpretar es volver a exponer el fenómeno con la intención de encontrar su equivalente ⁴².

La interpretación no es un valor absoluto de la mente sino que se inserta en un determinado contexto cultural e histórico. A veces es un acto liberador que se utiliza para «revisar, transvaluar y evadir el pasado muerto» ⁴³. Pero el exceso de interpretación empobrece el mundo y lo reduce a algo meramente racional, por lo que finalmente reclama la necesidad de volver a lo sensorial como manera de experimentarlo.

Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más ⁴⁴.

Debido mayoritariamente a la superabundancia de información y superproducción de obras, nos tenemos que proteger contra la interpretación al volverse ésta redundante y hacernos perder el contacto directo con el mundo.

La nuestra es una cultura basada en el exceso, en la superproducción; El resultado es la constante declinación de la agudeza de nuestra experiencia sensorial. Todas las condiciones de la vida moderna -su abundancia material, su exagerado abigarramiento- se conjuga para embotar nuestras facultades sensoriales ⁴⁵.

En nuestras percepciones hay tanto de lo externo como de lo interno. Jean Mohr observó que no sólo vemos, sino que nos vemos al ver.

41 Borges, J.L., "Pierre Menard, autor del Quijote", *Narraciones*, Madrid: Cátedra, 1981, p. 30

42 *Ibid.*

43 Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Madrid: Alfaguara, Santillana, 1966, p. 30

44 *Ibid.*, p. 39

45 *Ibid.*

En realidad, ante cualquier fotografía el espectador proyecta algo de sí mismo. La imagen es como un trampolín ⁴⁶.

Para Barthes, el autor desaparece con la aparición del lector ⁴⁷. Refiriéndose a la creación literaria, el texto pertenece al lector y no al autor ya que «el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura» limitándose el escritor «a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras».

De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino ⁴⁸.

Umberto Eco, en *Obra Abierta*, postula la intervención del lector en la obra dado que es quien realiza la interpretación y puesto que el sentido de la misma no está cerrado. Y no sólo por el ejercicio de interpretación sino por las propias transformaciones a las que la naturaleza de la obra dé lugar (por ejemplo, los móviles de Calder, una obra en movimiento) ⁴⁹. Una obra abierta no está «conclusa» al estilo, por ejemplo, de la obra medieval, que refleja su propia sociedad de «órdenes claros y prefijados» ⁵⁰, sino que en su apertura denota la propia sociedad multifacética en la que nace.

Desde el pensamiento posmoderno la noción de realidad ha dejado de ser única. Pero la presión a la que ha sido sometido todo concepto de lo real desde el

46 Berger, John; Mohr, Jean, *Otra manera de contar*, Murcia: Mestizo, 1997, p. 42

47 Barthes, Roland, "La muerte del autor" (Ensayo, 1967) en Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra de la escritura*, Barcelona: Paidós, 1987. Disponible el artículo en: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>

48 *Ibid.*

49 Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona: Planeta Agostini, 1992, p. 38

50 *Ibid.*, p. 40

postestructuralismo, casi hace desaparecer la realidad negando la posibilidad de abarcarla. Si cada pensador define una manera de acercarse a la misma podemos concluir que puede haber tantas realidades ⁵¹ como personas pensantes y así hasta el infinito, que es como terminar diluyéndola. Según Jameson, sólo Lacan define sin pudor lo Real, mas entendiéndolo como una ausencia.

«Lo Real», nos dice Lacan, «es lo que se resiste a la simbolización absolutamente» ⁵².

Por tanto, no podemos dotar de significado a la realidad. Al negar la interpretación absoluta en el fondo está negando la realidad pues negación y ausencia pueden llegar a entenderse como sinónimos. Ya vimos como para Watzlawick no podemos hablar de un concepto de realidad sino de procesos de comunicación que generan realidades ⁵³, es decir, que lo que llamamos realidad es resultado de la comunicación.

⁵¹ No podemos obviar los procesos de normalización social ya analizados por Tversky y Kannhemann, Thomas S. Khun, Mary Douglas, Milgram y otros, que muestran que, en realidad, los juicios, interpretaciones y análisis de las personas están muy condicionados y normalizados sin que éstas sean apenas conscientes de ello, por el entorno social, cultural y de mercado.

⁵² Jameson, Fredic, *Teoría de la postmodernidad*, Valladolid: Trotta, 1996, p. 123

⁵³ Watzlawick, Paul, *¿Es Real la realidad? Confusión, desinformación, comunicación*, Barcelona: Herder, 1979, p. 7

I.III. La era de la información

Sobreinformar es una de las mejores formas de desinformar ⁵⁴.

Se ha dicho que nuestra época es la “era de la información”, pero ¿qué entendemos por información? No podríamos dar una respuesta directa. La era de la información ¿hace referencia a la cantidad o a la calidad de ésta?, ¿a nuestro mayor dominio sobre la realidad a través del conocimiento de acontecimientos o a los nuevos canales de transmisión consecuencia de nuevas tecnologías? Según las teorías de la comunicación, en la transmisión del mensaje hay una pérdida patente de información. Con esto nos referimos a la cantidad de datos que partiendo del acontecimiento llegan al receptor. El mensaje se va debilitando en cada paso de la comunicación, pasos que en la transmisión de la noticia Laswell identifica como el momento de “recoger” los datos del acontecimiento, “escribir”, “editar” “publicar” y “leer”, en cuyo proceso tiene lugar cinco nuevas selecciones de la información, lo que se conoce como “entropía del mensaje” para describir esta pérdida de información ⁵⁵ . Lo que caracteriza a la comunicación de masas es que el destinatario «es un público amplio, disperso, anónimo, heterogéneo del cual es difícil obtener retroinformación» ⁵⁶ . En el proceso de la comunicación siempre hay algo que se pierde o no llega a comprenderse, el mensaje es siempre más claro en el origen que en su destino (lo mismo podría decirse de la intención del mensaje).

54 Baeza, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 54

55 Merrill, J., Lee, J., Jay, E., *Medios de comunicación social. Teoría y práctica en Estados Unidos y en el mundo*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992, p. 58

56 *Ibid.*, p. 63

El periodista proporciona ideas sobre la realidad (y bastante irrealismo) al público, determinando lo que debe penetrar a través de las puertas de su medio y o que tiene que detenerse ante ellas ⁵⁷.

Y no sólo el periodista sino que detrás de la noticia siempre están los editores, la publicidad y el capital del que sustenta el medio. Entre algunas de sus funciones, como son dar información, diversión, persuasión y transmisión de la cultura, esta el servicio al sistema económico, promoviendo empresas, siendo portadores de la publicidad o con su propio fin de obtener ganancias ⁵⁸.

Para McLuhan los medios con los que nos comunicamos en nuestras sociedades son más determinantes en su carácter modelador que el propio contenido de la comunicación ⁵⁹. Por tanto, no es tanto el qué sino el cómo. Este cómo es hoy en día más evidente que en épocas pasadas puesto que somos más conscientes de nuestra capacidad de intercambio de mensajes a nivel planetario. Pero parece que la rapidez o la abundancia no implica ni conocimiento ni dominio. Es eso, rapidez, exceso, sobreabundancia pero no tiene nada que aportar al conocimiento en sí. Al contrario, para McLuhan, «la aceptación dócil y subliminal del impacto de los medios los ha convertido en cárceles sin muros para sus usuarios humanos» ⁶⁰.

Los efectos de la tecnología no se producen a nivel de las opiniones o de los conceptos, sino que modifican los índices sensoriales, o pautas de percepción, regularmente y sin encontrar resistencia ⁶¹.

Posteriormente, en los años 70, Watzlawick introduce el concepto, como él dice «un tanto exótico», de *desinformación*, que puede provenir tanto del ocultamiento como del exceso de información. En dicho concepto engloba,

⁵⁷ *Ibid.*, p. 70

⁵⁸ Merrill, J., Lee, J., Jay, E., Medios de comunicación social. Teoría y práctica en Estados Unidos y en el mundo, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992, p. 112

⁵⁹ McLuhan, Marshall, Fiore, Quentin; Agel, Jerome (coord.), *El medio es el mensaje. Un universo de efectos*, Barcelona: Paidós, 1988, p. 8

⁶⁰ *Ibid.*, p. 41

⁶¹ *Ibid.*, p. 39

[...] aquellas complicaciones y alteraciones de la realidad interhumana que pueden surgir en la búsqueda activa de información o en el ocultamiento y retención voluntaria de dicha información ⁶².

En el mundo de la comunicación actual, los canales se multiplican, los intereses económicos también, el dominio sobre la calidad de la información se hace patente en los grandes medios de comunicación, en el monopolio que ejercen las agencias de noticias, en la orientación deliberada de contenidos informativos forzados por la publicidad que sostiene económicamente los medios. La intención de realizar una documentación de la realidad colectiva va por detrás de otros intereses de poder. La noticia se maneja. La realidad -que siempre esta mediatizada- no lo está desde presupuestos de honestidad informativa. Esto lo intuyen ya algunos intelectuales desde el siglo XIX que no ocultan su desprecio por la prensa, desde Mallarmé a Baudelaire ⁶³⁻⁶⁴.

El mundo actual, en su aspecto de sobreinformación y de multiplicidad, se nos presenta como un caos difícil de abarcar. No existe una única dirección, no hay una verdad. La modernidad histórica, la de las vanguardias europeas de entreguerras, confía en la máquina, la tecnología y el progreso. La posmodernidad solo encuentra real el caos, lo fragmentario, la posibilidad y lo relativo, no hay un dogma, hay pluralidad.

El vertiginoso desarrollo de nuevas tecnologías condiciona nuestro acceso actual a los contenidos de la información. Después de la prensa, vino la televisión y ahora, la era internet. El avance en telecomunicaciones nos crea la ilusión de información inmediata y a la carta. La navegación por internet ofrece un caos de

62 Watzlawick, Paul, *¿Es Real la realidad? Confusión, desinformación, comunicación*, Barcelona: Herder, 1979, p. 10

63 Fanés, Fèlix, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*, Madrid: Alianza, 2007, p. 32

64 Baudelaire había escrito en «Mon coeur mis à un», «No puedo comprender que una mano pura toque un diario sin sufrir una convulsión de asco», Baudelaire, Ch., *Ouvres complètes*, París: Gallimard, 1961, p. 1299, citado en: Fanés, Fèlix, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*, Madrid: Alianza, 2007, p. 32

contenidos sin estructura alguna, sin jerarquías y sin verificación de una autoría comprobada.

Internet es el collage de nuestro tiempo, un collage de informaciones y de imágenes hechas por millones de usuarios ⁶⁵.

Es una información que se fragmenta y dispersa hasta el infinito sin marcadores que la contengan y redirijan hacia algún punto. En la obra *El yo saturado*, Kenneth Gergen afirma que las tecnologías desinforman la realidad de nuestro entorno. Además de provocar la multiplicación del “yo” en la posibilidad de vivir varias realidades, se ha perdido la posibilidad de interpretar los gestos y lenguajes no verbales de otras épocas.

La relevancia o irrelevancia de una información ya no viene guiada por profesionales de la comunicación como sería deseable en medios de comunicación de masas. Todo se expone al público pero sin filtro ni coherencia alguna. Sirva de ejemplo la falsedad deliberada acerca de la relevancia de la información, que ha sido generada por el interés de las empresas por alcanzar el mejor posicionamiento en los buscadores de internet, sirviéndose de las tecnologías que el propio buscador ofrece.

La dificultad que entraña orientarse en semejante mar de contenidos deja una ardua tarea al usuario de estos canales. No es la información en sí sino, como dice Marina, la evaluación de informaciones lo que nos puede devolver una noción más acertada de la realidad colectiva.

Hay una cierta perplejidad en el ambiente, un generalizado “no saber a qué atenerse” [...] Pero esta saturación informativa me proporciona más problemas que claridades, porque me resulta muy difícil reconocer lo que es relevante [...]. Oímos con frecuencia que hemos entrado en la era de la información. Eso me parece ya anticuado. Entramos irremediamente en

65 «The internet is the collage of our time, a collage of knowledge and image made by millions of users», Lütgens, Annelie, citado en: catálogo: zu Salm, Christiane (ed.), *Manifesto collage. Defining Collage in the Twenty-First Century, About Change, Collection*, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin, September 17, 2012, p. 49

la era de la evaluación de las informaciones [...]. [Hay que] saber separar la *infobasura* de la información relevante, para averiguar lo que está pasando o lo que debería pasar ⁶⁶.

En la entrevista, "Internet es un mundo salvaje y nocivo", dice Umberto Eco,

Internet no selecciona la información. Hay de todo por ahí. La Wikipedia presta un antiservicio al internauta. [...] Internet todavía es un mundo salvaje y peligroso. Todo surge ahí sin jerarquía. La inmensa cantidad de cosas que circulan por la Red es mucho peor que la falta de información. El exceso de información provoca la amnesia. Demasiada información hace mal. Cuando no recordamos lo que aprendemos, acabamos pareciéndonos a los animales. Conocer es cortar y seleccionar ⁶⁷.

Ya en 1967 Guy Debord, en su libro *La sociedad del espectáculo*, llamó la atención sobre el dominio que los intereses de los grupos de poder ejercen sobre los mass-media. Los acontecimientos conforman la realidad y la desinformación es una herramienta del estado. El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes. En sus *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, habla de como ésta no ha dejado de expandirse y profundizar en su poder de "convencimiento y engaño". El espectáculo, o como Debord afirma, los mass-media, se sitúan como dueños del mundo a la vez que dirigen la opinión de los espectadores.

[...] lo que el espectáculo moderno era ya esencialmente: el dominio autocrático de la economía mercantil que había alcanzado un *status* de soberanía irresponsable y el conjunto de las nuevas técnicas de gobierno que acompañan ese dominio ⁶⁸.

En el análisis de Isabel Fernández ⁶⁹ sobre la estructura y política de la comunicación, se pone de manifiesto que el servicio de la información va quedando

66 Marina, José Antonio, *Crónicas de la ultramodernidad*, Barcelona: Anagrama, 2000, p. 23

67 Giron, L.A., "Entrevista a Umberto Eco", en suplemento semanal XL, Madrid, 1 de julio de 2012, p. 44-48

68 Debord, Guy, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona: Anagrama, 1999, p. 14

69 Fernández Alonso, Isabel, "Evolución del panorama de la televisión en la España democrática: claves, políticas y actores hegemónicos", conferencia pronunciada dentro de las jornadas "Medios de Comunicación en tiempos de crisis. Información, alternativa y ficción". Huesca, diciembre 2011

en manos de unas pocas empresas que monopolizan los contenidos, los canales de distribución, etc. Como actualmente estos canales de información tienen una gran influencia en la percepción de la realidad -mayor que en épocas pasadas en que la presión mediática no era tan relevante en nuestras vidas- ésta se ve inevitablemente manipulada, pues lo que no te dicen es lo más importante. La selección y ocultación deliberada de contenidos no responde a un pluralismo deseable en una sociedad democrática. El sistema digital (la TDT) abre el espectro de empresas que se dividen el territorio, no basándose en criterios sociales sino técnicos, políticos y económicos. La información deja de ser un servicio público para convertirse en un negocio y una herramienta de manipulación de la sociedad. Las presiones empresariales de los grandes grupos multinacionales están claramente por encima del bien común. Ante esta situación, la credibilidad de las informaciones queda en entredicho, sin embargo, su poder persuasivo no disminuye. Los medios de comunicación de masas siguen ejerciendo un dominio en la manera en que conformamos la realidad del mundo.

Los nuevos medios de información no implican la desaparición de los anteriores. Aparte de la televisión e internet, la prensa escrita sigue teniendo un papel importante entre los canales informativos. Su gran herramienta de persuasión es la fotografía. La competencia con la televisión (como si en la información tuviera que haber competencias de mercado en lugar de calidad) hace que apoye en el diseño y la ilustración, especialmente la fotografía, su poder de atracción (aumentar las ventas es uno de los requisitos de permanencia).

Desde su incorporación a la prensa, la fotografía ha asumido la mayor carga persuasiva e informativa. Siempre ha tenido ese uso testimonial de mostrar lo que ocurrió y reforzar la veracidad de lo que el texto escrito narra. El fotoperiodismo sigue siendo la modalidad por excelencia de lo documental, mas también corre los

riesgos de perder su función fáctica si no se replantean sus funciones en la prensa actual.

Según Pepe Baeza, asistimos a un traspaso de fronteras entre los géneros y una ruptura de los códigos que lleva a una confusión en la lectura de los mensajes para «hacerlos pasar por lo que no son»⁷⁰. Esta superación de las tradicionales funciones de los mensajes visuales en prensa está,

[...] en clara sintonía con tendencias globales de la posmodernidad, para sustituirlos hibridarlos y confundirlos con los estilos de otros géneros o de otros usos radicalmente distintos⁷¹.

Esto no supondría un problema en sí si la experimentación tuviera por objeto la evolución del propio medio para encontrar caminos alternativos pero manteniendo la misma función informativa. El problema viene porque lo que se busca al final es la comunicación persuasiva, como dice Margarita Ledo, contemplar a la ciudadanía como “clientes” en vez de como usuarios de un servicio público⁷².

En su análisis sobre la fotografía de prensa actual y los sistemas para dar la información, Pepe Baeza hace un reconocimiento de las funciones del fotoperiodismo y las nuevas posibilidades que se puede ofrecer fruto de esta hibridación de géneros. Entre las nuevas modalidades de imagen que nos podemos encontrar en la prensa actual esta el cada vez mayor uso que se hace de imágenes de archivos de agencias mundiales para “ilustrar” la noticia. Estas imágenes ya no poseen el “aquí y ahora” del acontecimiento pero pueden igualmente ilustrarlo. El problema viene cuando estas agencias ejercen el monopolio de los contenidos de las imágenes llevándonos hacia la uniformidad y la manipulación ideológica⁷³.

70 Baeza, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 20

71 *Ibid.*, p. 13

72 *Ibid.*, p. 23

73 Véase sobre este tema el interesante capítulo de Clément Chéroux, “¿Qué hemos visto del 11 de septiembre?” en Didi-Huberman, G.; Chéroux, C.; Arnaldo, J., *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007

Por otro lado, la virtualidad hace posible la creación de cualquier imagen, cualquier combinación creativa que puede ser fructífera si no se convierte en un producto más del marketing informativo. Las nuevas tecnologías hacen posible el uso masivo de lo que Baeza denomina “fotoilustración” como forma del periodismo gráfico (la otra categoría de la fotografía de prensa sería el “fotoperiodismo” clásico).

Podemos considerar que es fotoilustración toda imagen fotográfica, sea compuesta de fotografías (en *collage* y fotomontaje, electrónicos o convencionales) o de fotografía combinada con otros elementos gráficos, que cumpla la función clásica de la ilustración. Esta función la podemos resumir como aquella que tiene como finalidad la mejor comprensión de un objeto, de un hecho, de un concepto o de una idea ⁷⁴.

Así considerada, la fotoilustración puede ser más idónea que el fotoperiodismo para narrar, comunicar o esclarecer los acontecimientos. Sabemos que una imagen sin contexto no genera comunicación alguna, que el texto, aunque sea un mínimo pie de foto es necesario para la comunicación con imágenes fotográficas. Porque el ser “testigo” de un acontecimiento (aunque sea a través de la foto) no implica comprenderlo. Como ejemplifica Fontcuberta, la fotografía documental no es evidencia de nada ⁷⁵ puesto que se necesita el conocimiento del contexto que la produce. Del mismo modo, para Berger, una fotografía científica, por ejemplo, «sólo suministra información *dentro del marco conceptual* de una investigación» ⁷⁶. La fotoilustración desplaza la función referencial de la fotografía pero lo hace con la finalidad de explicar, con una función didáctica. Puede fomentar la reflexión, no sólo mostrar sino explicar las razones de un acontecimiento y no necesariamente a través de un texto sino encontrando nuevas vías entre el testimonio y la ilustración, que produzcan nuevas sensaciones y respuestas, una vivencia emocional directa

⁷⁴ Baeza, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 35

⁷⁵ Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas, Fotografía y verdad*. Barcelona: GG, 1998, p. 64-65

⁷⁶ Berger, John; Mohr, Jean, *Otra manera de contar*, Murcia: Mestizo, 1997, p. 98

(como son capaces de provocar diversas manifestaciones artísticas), ordenada, guiada, que aporte puntos de anclaje para comprender, posibilite la reflexión y favorezca la aparición de preguntas.

La fotoilustración tiene la capacidad de “activar ideas o conceptos”. Una ilustración apoya didácticamente a un texto,

La ilustración se concibe pues con posterioridad a los contenidos que presenta y está asociada a un carácter básicamente divulgativo, didáctico o explicativo, aunque también en ocasiones pueda adquirir un carácter sugerente, poético, simbólico o espectacularizante ⁷⁷.

En sus inicios, el fotomontaje político puede considerarse una “fotoilustración”, destinada a ser publicada y divulgada en prensa ⁷⁸. Los ejemplos de Heartfield y Renau perduran en el tiempo; siguen ejerciendo su fascinación y mantienen vivo su mensaje. Hoy en día, se hace un uso a veces banal de la misma, limitada a los suplementos. Pero unida a una idea potente y a la creatividad de una autoría, los resultados pueden ser de la más alta calidad. En el periodismo de opinión ha ido suplantando al tradicional dibujo:

La causa puede ser el aumento del prestigio de la fotografía en los circuitos del arte que conlleva su idoneidad para convertirse en equivalente visual del mundo de las ideas y del pensamiento que representan, en el plano literario, los géneros de opinión ⁷⁹.

Por tanto, la prensa tiene un nuevo camino abierto que puede llevarla a niveles más altos de comunicación.

[...] Lo mejor que le puede pasar a la prensa es romper su funcionamiento endogámico tradicional y buscar en aportaciones externas el vigor, la creatividad, las ideas, que los procesos rutinarios de producción periodística no permiten desarrollar [...] ⁸⁰.

⁷⁷ Baeza, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 115

⁷⁸ *Ibid.*, p.135

⁷⁹ *Ibid.*, p.129

⁸⁰ *Ibid.*, p. 25

Por otro lado, la foto testimonio, precisamente por su carácter de continuidad inmediata con el acontecimiento, parece plantear los hechos como inevitables, “esto ocurrió” pero nada más. No podemos hacer nada. Para Susan Sontag la foto de prensa tiene algo de inevitable. Y la frustración de no poder hacer nada hace que nos sintamos mal contemplándolas, que nos sintamos meros mirones morbosos ⁸¹. El horror real nos produce vergüenza y conmoción.

Quizá las únicas personas con derecho a ver imágenes de semejante sufrimiento extremado son las que pueden hacer algo para aliviarlo -por ejemplo, los cirujanos del hospital militar donde se hizo la fotografía- o las que pueden aprender de ella. Los demás somos mirones, tengamos o no la intención de serlo ⁸².

Y añade más adelante,

Lo espeluznante nos induce a ser meros espectadores, o cobardes, incapaces de ver. [...] No, no puede evitarse; y la amalgama de observadores desatentos y atentos realza este hecho ⁸³.

El exceso de este tipo de imágenes duras puede hacer que nos desentendamos de ellas, incluso las rechacemos sin dejar lugar a la reflexión o a la movilización de conciencias. Las imágenes en lugar de fijarse se volatilizan. La noticia es tan efímera como el periódico, que se tira cada día y se renuevan los contenidos dejando los anteriores en breve periodo de tiempo de tener vigencia. Nos habituamos a ello como algo propio de los hechos de la actualidad.

El argumento según el cual la vida moderna consiste en una dieta de horrores que nos corrompe y a la que nos habituamos gradualmente es una idea fundadora de la crítica de la modernidad; si bien la crítica es casi tan antigua como la modernidad misma ⁸⁴.

81 Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Santillana, 2003, p. 136

82 *Ibid.*, p. 53

83 *Ibid.*

84 *Ibid.*, p. 123

El orden que los medios de comunicación de masas tradicionales -prensa y televisión- propone en el caos del mundo es asumido por la comunidad como lógico y universal. “Eso es” lo que pasa en el mundo (vaga ilusión que se deshace en cuanto cambiamos de emisor). Ya nos hemos referido en el capítulo correspondiente a los mecanismos que se despliegan en la selección de la noticia. Pero nuestro mundo contemporáneo está formado de “noticias”. Hay más realidades que determinan nuestra vida que conocemos de segunda mano que de primera. Para Juan Martín Prada,

El lenguaje de hoy es, sobre todo, lenguaje sobre lenguajes existentes [...]

“Remix”, “sampling” o “mashup”⁸⁵.

Prada describe el acto del «nuevo collage», citando a Frederic Jameson, como formas de “esquizo-fragmentación” de la actualidad posmoderna, definiéndolos como conjuntos inconexos y subsistemas semiautónomos que se traslapan perceptualmente.

Los conceptos operativos de la estética “sampler” no son, no podrían ser, el signo, el significante, el significado, y la connotación, sino la apropiación, la repetición, el estereotipo (...),

y su técnica y proceso de trabajo,

[...] consiste siempre en efectuar movimientos seriales de desligamientos, superposiciones y variaciones entre los elementos apropiados⁸⁶.

Lo más importante es la actitud del artista ante el archivo virtual, en su modo de búsqueda, como por ejemplo al estilo automático de los *Googlegramas* (2007) de Joan Fontcuberta o lo puramente combinatorio. Lo que queda es «una manera de navegación o deambulación inquisitiva» y, como continúa Prada, el artista se sitúa «en el papel de receptor, de un consumidor de imágenes», tomando una actitud de «resistencia cultural».

85 Prada, Juan Martín en revista: *Exit*, nº 35, “Cortar y pegar Cut & Paste”, 2009”, p. 120

86 *Ibid.*, p. 122

El archivo-collage que propone Prada y que aparentemente nos muestra lo digital debería a nuestro entender, acercarse al concepto de coleccionista que defiende Walter Benjamin. «Renovar el mundo», es decir, volver a crear nuevas miradas y formas de estar en el mundo. En la colección que propone Benjamin, los ejemplares son elegidos por su adecuación a la finalidad expresada y no como meros productos de la tecnología del momento.

*Habent sua fata libelli*⁸⁷: quizá esta fórmula fue concebida pensando en los *libros* de forma general. Pues los libros, *La divina comedia*, o la *Ética* de Spinoza, o *El origen de las especies*, tienen su destino. Pero el coleccionista interpreta diferente el dicho latino. A sus ojos, no son tantos los libros como los *ejemplares* los que tienen su destino. Y en su mente, el destino clave de todo ejemplar es el encuentro con él mismo, con su propia colección. No exagero: para el coleccionista verdadero, la adquisición de un libro antiguo equivale a su renacimiento. [...] Renovar el mundo: ése es el instinto más profundo que subyace en el deseo que experimenta el coleccionista de adquirir nuevos objetos, y ésa es la razón por la que el coleccionista de libros antiguos se encuentra más cerca del origen de cualquier acto de coleccionar que el aficionado cuyo interés se centra en las reediciones para bibliófilos⁸⁸.

Esta acepción se acercaría a la idea de *rescate*. Ya que en ella se trata de establecer una salida a la incapacidad para reflexionar, convivir y asimilar lo producido visualmente. Volver al «renacimiento» de lo que se pierde debido al ritmo y la manipulación de lo producido.

87 Según la capacidad del lector, los libros tienen su destino.

88 Benjamin Walter, *Desembalo mi biblioteca, el arte de coleccionar*, ed., José J. de Olañeta, Palma: 2012, p. 36-37

II. EL FRAGMENTO COMO ESTRUCTURA DE LA REALIDAD CONTEMPORÁNEA

La manera moderna de mirar es ver fragmentos ¹.

Susan Sontag resume en esta cita el cambio que se opera en el pensamiento cuando la sociedad moderna empieza a calificarse de tal. El posmodernismo no hace sino terminar de afianzar la idea de que todo es una ecléctica amalgama de acontecimientos e ideas a partir de la cual hemos de reconstruir nuestra propia realidad.

A su vez, Rosalind Krauss no duda en afirmar que el fragmento utilizado por el collage y la fotografía (en ciertos autores y de forma conceptual) es parte del mundo de la realidad y representa no sólo lo real sino también las ausencias.

El elemento pegado, debido a su condición imperiosa de fragmento, llama la atención sobre esa cualidad de ausencia, haciendo que la ausencia esté presente, revelando la verdadera naturaleza de la representación que es sólo apariencia reducción, sustituto, signo. Con el collage, lo "real" entra en el campo de la representación como fragmento, y fragmenta la realidad de la representación ².

La aparición de la fotografía hizo posible poner de manifiesto esta fragmentación del mundo -materializándose en un objeto real- y la operación mental que el acto de corte lleva aparejada. Como lo expresa Tisseron, este es el primer acto del hecho fotográfico.

1 Sontag, Susan, *Al mismo tiempo*, Barcelona: Debolsillo, 2008, p. 133

2 Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona: GG, 2002, p. 167

Antes de la imagen que existe como signo, está la imagen que existe como recorte de la materia continua del mundo. La actividad mental que consiste en aislar un fragmento en el tejido continuo del mundo y explorarlo mediante la mirada y el tacto, constituye la primera fase de la operación simbólica ³.

Para ser capaces de reconstruir tenemos que ser conscientes primero de la fragmentación.

Si no estuviéramos persuadidos de la unidad del mundo, nos parecería que ninguno de sus fragmentos tiene relación alguna con todo lo demás ⁴.

La expansión colonial con la ampliación de fronteras nos hizo primero conscientes de un mundo más amplio del que nos imaginábamos. El conocimiento, y conquista, de ese mundo fue tarea “natural” del siglo XIX occidental. El descubrimiento por la ciencia de partículas mínimas que conforman la materia enriqueció este conocimiento. La diversidad de culturas que se iban haciendo familiares gracias a los dispositivos de representación va introduciendo nuevos elementos con los que construir la realidad. Y la difusión masiva de la noticia por el desarrollo de la prensa, la televisión y actualmente la red informativa global, han aumentado enormemente la complejidad de lo que es posible conocer.

Tal contingente de datos, relaciones, variables y acontecimientos a cada segundo en el mundo no nos cabe, literalmente, en la cabeza. Fragmentar, resumir, tomar la parte por el todo, la simbolización, son herramientas con las que hacemos posible conformar la realidad. Siguiendo a Tisseron, el uso que damos a la fotografía ilustra este punto cuando se trata, por ejemplo, de un típico viaje de turista. Ante la incapacidad de abarcarlo todo, nos lo “llevamos” a casa en forma de “capturas” con la esperanza de completar la asimilación más tarde. La imagen nos ofrece la posibilidad de completar la experiencia del viaje, imposible de vivir *in situ* ante la aceleración y sucesión de acontecimientos.

³ Tisseron, Serge, *El misterio de la cámara lúcida*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000, p. 104

⁴ *Ibid.*, p. 107

La imagen fotográfica, la imagen en general, forma representaciones mentales que son la base de la asimilación, del conocimiento. Se dice que pensamos en imágenes y que lo que no se nombra no existe. Como dice Marina, el lenguaje es el instrumento que la madre emplea para organizar la realidad del niño, ya hacerla habitable, «es preciso darle significados, segmentarla, dividirla en estancias y construir pasillos y relaciones para ir de una a otra»⁵.

La experiencia que no se nombra, que no se puede explicar no se asimila, no forma parte de nuestra realidad. Nuestro mundo contemporáneo se nutre de informaciones necesariamente fragmentadas para ser siquiera consideradas.

II.1. Aproximación al fragmento

Fragmento es una parte de algo que se constituye como un todo. Desde esta perspectiva, el fragmento participa de la cosa pero no es la cosa en sí. Sin embargo, cuando por ejemplo, hablamos de figuras retóricas como la sinécdoque (condensación), el fragmento es capaz de asumir el significado completo de aquello de lo que forma parte. En el arte y la historia en general, el fragmento busca la organización, la clasificación, el orden de las partes para mejor comprender el todo. Dividir un hecho o acontecimiento en partes menores hace que sea más manejable y asimilable. Nos dice Lévi-Strauss,

[...] para conocer al objeto real en su totalidad, propendemos siempre a obrar a partir de sus partes. La resistencia que nos opone se supera dividiéndola⁶.

Y termina diciendo que «en un modelo reducido el conocimiento del todo precede al de las partes». De forma similar, nos relata Walter Benjamin como en una

5 Marina, J., Antonio, *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona: Anagrama, 1993, p. 63

6 Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, México: Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 45

visita que hizo a Adrienne Monnier que dirigía la intelectual librería “Aux amis des livres” en París, hablando sobre el acceso al arte a través de las reproducciones, ella le dice que la reducción permite la posibilidad de abarcarlas.

«Las grandes creaciones», dice, «no se pueden considerar obra de un solo individuo. Son configuraciones colectivas, tan poderosas que sólo pueden disfrutarse a condición de reducirlas de tamaño. En el fondo los métodos de reproducción mecánica constituyen una técnica reductora. Ayudan al hombre a alcanzar ese grado de dominio sobre las obras sin el que no pueden llegar a ser disfrutadas». Y así cambié una foto [...] de la que habíamos hablado al principio de nuestro encuentro por una teoría de las reproducciones, que quizá me resulte todavía más valiosa ⁷.

Entonces, para comprender el objeto o bien lo reducimos para abarcarlo o bien operamos por fragmentos. El fragmento es necesario para sintetizar y aquello que elegimos como representativo se va a constituir en el enunciado de la cosa misma. Por ello, la memoria utiliza el fragmento como base de su estructura.

Lo que caracteriza a la memoria es su fragmentación: siempre recordamos imágenes aisladas de un acontecimiento muy rara vez su desarrollo continuo como en una secuencia cinematográfica ⁸.

Por otro lado, cuando no se trata de desmenuzar realidades sino de reconstruirlas siguiendo una intención -y con el mismo interés por explicar o expresar-, el arte ha hecho uso del fragmento de una manera bastante libre y arbitraria. Pensemos sin ir más lejos en el fotomontaje de vanguardia donde, según que el movimiento al que se adscribiera estuviera más o menos politizado, la utilización del fragmento en forma de fotografías tenía una significación más unívoca o menos. Así, una obra dadaísta podía componerse de fragmentos de imágenes tomados al azar de las revistas o, por el contrario, podían tener una fuerte carga representativa como en los fotomontajes políticos de Heartfield.

⁷ Benjamin, Walter, «Diario parisino (4 de febrero)» artículo aparecido en *Die Literarische Welt* en 1930, publicado en: Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, Valencia: Pre-textos, 2008, p. 18

⁸ Tisseron, Serge, *El misterio de la cámara lúcida*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000, p. 124

Hablar de fragmento es hablar de partes. ¿Cuál es el origen antropológico, social y filosófico del fragmento? Nos dice Lévi-Strauss que clasificar es el primer nivel del pensamiento primitivo. Al agrupar las cosas y los seres se ordena el universo⁹. Los cambios tecnológicos y sociales acaecidos desde la segunda mitad del siglo XVIII (desde el ferrocarril a la fotografía ya en el XIX) cambian las representaciones del mundo y la relación con la realidad que deja de ser homogénea para constituirse en fragmentaria. La proliferación de sistemas de pensamiento, de áreas de conocimiento, de producción y distribución de textos hacen que un gran número de personas participen de esta superabundancia de información.

Entre los principales problemas de la humanidad moderna se encuentra el problema de la magnitud. En un sentido amplio, es un factor tanto en el ámbito de la ideas como en la vida social; [...] Sin duda, esto es estimulante pero conlleva, como precio ineludible de la cantidad, la fragmentación, la pérdida de unidad y la especialización estricta¹⁰.

A la realidad cambiante se añaden los nuevos medios de distribución como el grabado y la prensa. Las imágenes tienen un alcance cada vez mayor como portadoras de verdad e información. La literatura también es un vehículo de representación del mundo y a las tendencias del romanticismo seguirá el realismo en sus temas más sociales y en la descripción naturalista del mundo.

La realidad empieza a complicarse y ya no es posible abarcarla en su totalidad. Empezamos a encontrar los primeros indicios de un nuevo pensamiento que se hace consciente de esta fragmentación progresiva de la realidad. Dos artistas fundamentales que reflejan este cambio de mentalidad son Goethe y Goya, paradigma ambos del artista moderno que asume el sentir de su época y los nuevos modos de relación con la realidad.

9 Claude, Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, México: Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 24

10 Stromberg, Roland N., *Historia intelectual europea desde 1789*, Madrid: Debate, 1991, p. 455

La literatura es el fragmento de los fragmentos; sólo se ha escrito una mínima parte de todo lo acontecido y de todo lo dicho, y de lo escrito no ha quedado sino una parte ínfima ¹¹.

Nos dice Goethe, refiriéndose a la evidente imposibilidad de decirlo y abarcarlo todo. Y añade, haciendo alusión a la profusión de la producción cultural de los nuevos tiempos que,

Quien a partir de ahora no se aplique a algún arte u oficio, se verá en serios apuros. El saber ya no promueve a nadie dentro de la aceleración general del mundo, y antes de que podamos enterarnos de todo, nos habremos perdido a nosotros mismos ¹².

En Goethe nos centraremos en su obra *Las afinidades electivas* por ser ésta una de sus más concluyentes, en donde pone en relación elementos de ámbitos muy diferentes, como son la ciencia y las relaciones humanas. Goethe considera los hechos como factores aislados que luego, por atracción natural, van a encontrarse formando nuevas agrupaciones significativas.

Goya supone una aportación determinante especialmente en sus grabados al incorporar imágenes instantáneas de los acontecimientos de su tiempo, combinándolos a su conveniencia para crear una obra en la que está presente una idea de collage muy incipiente. Con ambos artistas nos adentramos en la transición del viejo al nuevo mundo.

¹¹ Goethe, Wolfgang J., *Máximas y reflexiones*, Barcelona: Edhasa, 1993, p. 131

¹² *Ibid.*, p. 182

II.2. Primeras manifestaciones artísticas de la realidad como fragmento: Goethe y Goya

II.2.1. Goethe y *las afinidades electivas*

Como pensador, Goethe es una figura capaz de analizar y ver en su momento histórico los cambios y la evolución de la sociedad. Ya desde la infancia, el medio en que le toca vivir sufre cambios drásticos desde los tiempos del Antiguo Régimen en que la estabilidad, la razón y la creencia en el progreso eran los bastiones sobre los que la sociedad descansaba. Las guerras prusianas cuando apenas cuenta seis años, la Revolución Francesa después y las invasiones napoleónicas, hacen sucumbir estos aparentemente sólidos pilares y tambalearse aquello que parecía naturalmente ordenado e inmutable. La realidad conocida parece que se escapa y se encuentra en permanente cambio. Goethe responderá a ello de una manera que se anticipa al pensamiento moderno:

Para salvarme, yo considero todos los fenómenos como independientes entre sí e intento aislarlos a la fuerza; luego los veo como correlatos y ellos mismos empiezan a asociarse hasta formar algo decididamente vivo. De preferencia relaciono esto último con la naturaleza, aunque esta perspectiva también resulta fructífera si se aplica a la historia universal más reciente, que se agita a nuestro alrededor ¹³.

Goethe asumirá como artista y erudito la tarea de entender y explicar este mundo convulso “proliferante y demónico” ¹⁴. Didi-Huberman nos habla del deseo de Goethe de «muestrear el caos» del mundo.

El *caos* es aquello que nos llega del mundo en la masa, que se nos viene encima con desconcertante disparidad: son los *monstra* del mundo, el aspecto proliferante y «demónico» del que habla Goethe. [...] Muestrear el

¹³ Goethe, Wolfgang J., *Máximas y reflexiones*, Barcelona: Edhasa, 1993, p. 140

¹⁴ Goethe introduce al final de su vida la concepción de lo demoníaco para aludir a gobernantes que desestabilizan la armonía de la estructura del bien. Didi-Huberman, George (comisario y textos), *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuevas?*, cat. exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011, p. 94

caos supone reconocer la *dispersión* del mundo y emprender, pese a todo, su *colección* ¹⁵.

En su libro *Máximas y reflexiones*, Goethe analiza el fenómeno de lo universal y la posibilidad de que universal y particular se encuentren:

Lo general y lo particular coinciden: lo particular es lo general que se manifiesta en condiciones distintas ¹⁶.

Goethe realiza «una gran hipótesis operatoria sobre las relaciones entre la *multiplicidad* de los fenómenos y su *unidad* fundamental» ¹⁷. En un poema nos lo ilustra así:

¿Qué es lo general?
El caso aislado
¿Qué es lo particular?
Millones de casos ¹⁸.

El ser humano observa un mundo de multiplicidad y de cambio pero existe una ley inmutable superior, aunque esa ley superior sea, paradójicamente, la metamorfosis.

Todo lo vivido está sometido a una ley morfológica inmutable: «En la vida todo es metamorfosis, desde las plantas y los animales hasta el ser humano» (a Boisserée, 3 de agosto de 1815), y esta es la ley que regula la relación del individuo con su entorno ¹⁹.

El pensamiento de Goethe se nutre muy a menudo de sus observaciones científicas. De la misma manera que asocia metamorfosis de las plantas y crecimiento humano, en su libro *Las afinidades electivas* compara y asocia el comportamiento químico de los materiales con las relaciones humanas.

15 Didi-Huberman, George (comisario y textos), *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, cat. exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011, p. 94

16 Goethe, Wolfgang J., *Máximas y reflexiones*, Barcelona: Edhasa, 1993, p. 1419

17 Didi-Huberman, G., catálogo de exposición: Didi-Huberman, George (comisario y textos), *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, cat. exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011, p. 95

18 *Ibid.*, p. 139

19 Sala, Rosa, introducción a Goethe Wolfgang J. *Poesía y verdad*, Barcelona: Alba Editorial, 1999, p. 13

Llamamos afines a aquellas naturalezas que al encontrarse se aferran con rapidez las unas a las otras y se determinan mutuamente. [...] Las relaciones comienzan a ser interesantes cuando provocan separaciones ²⁰.

Elementos clasificados que se unen y separan. Se separan liberando un tercer elemento para, posteriormente, volver a unirse realizando nuevas combinaciones. Para Goethe el elemento que propicia la recombinación es el azar pero las afinidades y elecciones se producen por cuestiones de tipo superior, hay algo que las hace unirse.

En ese separar, en esta huida y esta búsqueda, se cree ver en realidad cierta intervención superior, se atribuye a tales seres una especie de voluntad y albedrío, y el término científico de «afinidad electiva» parece plenamente justificado ²¹.

Los elementos, si se encuentran, se unen disolviendo anteriores uniones, creando un nuevo producto de la recombinación, como en la química.

Hay que ver con atención participativa cómo se buscan mutuamente, cómo se atraen, se aferran, se destruyen y devoran, se consumen, y cómo aparecen después, tras la estrecha unión, en forma nueva, renovada e inesperada: entonces es cuando uno confía en que son portadores de una vida eterna, [...] ²².

La deconstrucción y la recombinación están en la base de la creación tanto de relaciones humanas como de cualquier manifestación de la vida. Esta idea de recombinación por “afinidad” para dar lugar a nuevos elementos por asociación esta en la base de la creación moderna (aunque ahí cabría preguntarse por la naturaleza, más o menos artificiosa de esa asociación).

Si bien, el tema de las afinidades es el que nos ocupa, no podemos dejar este capítulo sin hacer referencia a las relaciones de Goethe con el arte. Como artista, Goethe no centra su atención en una sola disciplina sino en todo lo que puede ser

²⁰ Goethe, Wolfgang J., *Las afinidades electivas*,. Madrid: Anaya, 2000, p. 110 -111

²¹ *Ibid.*, p. 113

²² *Ibid.*

objeto de su atención y conocimiento, siendo sus intereses muy eclécticos y variados al igual que el objeto de su pensamiento. Además de ser escritor y filósofo, observa los fenómenos de la naturaleza, es atraído por la ciencia, el arte contemporáneo y el mundo antiguo; viajero, dibujante, coleccionista de objetos y “vistas” de los lugares que visita, escribe ensayos sobre todo ello y siente esa necesidad de abarcar y conocer todo.

Goethe aporta al pensamiento moderno nuevas estructuras de conocimiento, esa capacidad de transponer los fenómenos de un campo a otro muy dispar sin aparente relación lógica, como manera de abordar y comprender los acontecimientos. Para Goethe ningún campo excluye al otro.

El Goethe dibujante y estudioso del acto artístico, veremos que marca un camino pero se queda a las puertas de lo que constituiría la modernidad artística²³. Desde su juventud se interesa seriamente por el dibujo y el arte y en época de madurez aludirá al dibujo como su forma de enriquecer sus figuras poéticas. La imitación de la naturaleza o el «dibujar los objetos de forma rigurosa» le dota de un mayor conocimiento de las cosas.

La condición figurativa de mi poesía se la debo pues a esa gran atención y a ese trabajo ocular; también a que fijé al máximo el conocimiento conseguido de ese modo²⁴.

La atención a lo concreto es también un camino para ir hacia lo universal, para expresar algo que está más allá que la propia materialidad de los objetos.

Las pocas líneas que trazo sobre el papel, a menudo precipitadas, pocas veces correctas, me facilitan cada representación de las cosas materiales,

23 Hofmann, Werner, “Ve en lo finito hacia todas partes”, cat. de exposición a cargo de Arnaldo, Javier, *Goethe. Paisajes*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008

24 Eckermann J. P., “conversaciones con Goethe”, citado en: Maisak, Petra, “Dibujar en los límites del lenguaje”, en *Goethe. Paisajes*, cat. de exposición a cargo de Arnaldo, Javier, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008, p. 56

pues uno se eleva con más facilidad hacia lo universal cuando observa los objetos de una forma más precisa y rigurosa ²⁵.

En un análisis profundo sobre el acto creador del pintor y dibujante, Goethe trata de sistematizar el proceder en el arte en tres categorías que corresponderían a tres actitudes del artista: «imitación sencilla de la naturaleza», «maniera» y «estilo», siendo este último el nivel más alto, donde reside el conocimiento, aunque «los tres grados son semejantes entre sí y [que] uno puede pasar a los otros con toda delicadeza». La “maniera”, antesala del “estilo”, es la actitud propia del artista que experimenta entre las dos posturas que él establece como básicas: «seriedad» y «juego», quedando para la seriedad la imitación y para el juego la imaginación. Cuando ambas llegan a equilibrarse de manera conjunta alcanzamos la posición superior que él llama el “estilo”, donde reside la verdad artística, la belleza y la perfección ²⁶. Ambas actitudes, seriedad y juego, tienen cada una tres posiciones «idealtípicas» enfrentadas: imitador frente a imaginante, caracterizador (la línea precisa y rigurosa) frente a ondulista (la línea libre y ondulada) y artesano (la exactitud) frente a bocetista (el rasgo impreciso y abocetado) ²⁷. Las tres que pertenecen al juego, imaginante, ondulista y bocetista, hacen referencia a ese lenguaje plástico más libre, menos sujeto a la forma o tan independiente de ésta que en la imagen podría verse «poco más que nada» ²⁸.

El esquema que Goethe propone supone un cambio de modelo de la creación mimética y el virtuosismo imitativo hacia un camino que va liberándose de la visión directa y la referencia apegada al objeto hacia una abstracción, símbolo actual de la

25 Maisak, Petra, “Dibujar en los límites del lenguaje”, en *Goethe. Paisajes*, cat. de exposición a cargo de Arnaldo, Javier, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008, p. 55, nota 3

26 Goethe, J. W., “El coleccionista y los suyos”, citado en: Hofmann, Werner, “Ve en lo finito hacia todas partes”, cat. de exposición a cargo de Arnaldo, Javier, *Goethe. Paisajes*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008, p. 34

27 Hofmann, Werner, “Ve en lo finito hacia todas partes”, cat. de exposición a cargo de Arnaldo, Javier, *Goethe. Paisajes*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008, p. 35

28 *Ibid.*, p. 34

modernidad, que no obstante Goethe no llegó a vislumbrar, demasiado apegado a su noción de “estilo”²⁹. Para él, el artista total debe combinar ambas actitudes en diverso grado, en un «juego serio» para «producir los fenómenos del mundo de forma más cuidadosa o más ligera, más fija o más fugaz»³⁰. El exceso de juego hacer perderse al arte en la «indefinición», la pérdida de realidad o la «indolencia»³¹.

Aunque no llegara a extraer todas las consecuencias de su modelo, abierto a nuevas formas de expresión en el arte, ni a contemplar la total abstracción en aras del “estilo”, las posibilidades quedan apuntadas. Como bien lo expresa Werner Hofmann,

El pensamiento del juego serio podría constituir el modelo estructural *par excellence* de la modernidad en la medida en que ésta, siguiendo a Horacio, cruza *concordia* con *discordia* en un diálogo abierto que no aspira a *finalidad* alguna. Sin embargo, Goethe ha establecido sus conexiones bajo otro signo: *lo definitivo del estilo*. [...] El diálogo horizontal de seriedad y juego le obliga a una síntesis, la “formación en lo general, el estilo”; Es decir, la “verdad artística, la belleza y la perfección”. Hasta allí no le siguió la modernidad. Allí quedará Goethe, dibujando y pensando, en el umbral de nuestro concepto de arte sin apropiarse de las dimensiones de éste³².

II.2.2. Goya y la modernidad

De indiscutible importancia para el arte moderno, de toda la producción de Goya destacaremos para nuestro estudio la obra gráfica. Es en los grabados, alejados de toda dependencia del encargo, donde Goya se nos presenta con toda la fuerza expresiva y la tremenda crueldad humana desarrollada en sus temas. Reflejo de los acontecimientos de su propia época agitada, constituyen no sólo una crónica

29 Hofmann, Werner, “Ve en lo finito hacia todas partes”, cat. de exposición a cargo de Arnaldo, Javier, *Goethe. Paisajes*, Madrid, Circulo de Bellas Artes, 2008, p. 36

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*, p. 38

32 *Ibid.*, p. 42

de sucesos sino una feroz crítica al orden social, al atraso, a la guerra y a las víctimas verdaderas de las decisiones del poder. Constituyen una memoria no fácilmente eludible de estupidez humana de una época oscura. Como las describe Lafuente Ferrari son,

[...] impresionantes imágenes, acaso las más fuertes de toda la historia del arte, [...] no las vemos simbolizadas mediante un esfuerzo plástico conceptual, como en Durero ni traducidas a panorámicas versiones pintorescas [...] sino contempladas en su veraz realidad, la más individual, sangrienta e inédita ³³.

Estas imágenes forman, a modo de colección por temas, conjuntos de estampas independientes que mantienen, no obstante, una unidad de lectura no cronológica pero sí contemporánea. Lo que Goya cuenta pasa en una época y momento determinados y nos lo cuenta de manera condensada, representando la totalidad por lo particular.

Por otro lado, Goya realiza en 1806 una obra a la que titula *El bandido Maragato amenaza a fray Pedro de Zaldivia* (1806-1807) formada por seis pinturas a modo de viñetas, desarrollada como una secuencia cinematográfica.

Los personajes están en primer plano y las actitudes marcan un ritmo que señala la progresión de los acontecimientos ³⁴.

Goya se inspira en las denominadas “Aleluyas”, grabados populares de la época en forma de tiras secuenciales ³⁵ para narrar su historia pero se aleja de ellas en esa búsqueda de respuesta emocional en el espectador. En Goya encontramos, como dice Didi Huberman ³⁶, “una intensidad psíquica” que no poseen tampoco los montajes alegóricos de propaganda política y caricaturas tan en boga en la Europa

³³ Lafuente Ferrari, E., “La situación y la estela del arte de Goya”, citado en: Baticle, Jeannine, *Goya de sangre y oro*, Madrid: Aguilar, 1990, p. 154

³⁴ Baticle, Jeannine, *Goya de sangre y oro*, Madrid: Aguilar, 1990, p. 94

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Didi-Huberman, G., catálogo de exposición: Didi-Huberman, George (comisario y textos), *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, cat. exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011, p. 91

de mediados del siglo XVIII. Sontag destaca el hecho de que la serie de grabados *Los desastres de la guerra* (1810-1820) no es una narración siendo cada imagen independiente de las otras pero «el efecto acumulado es devastador».

Las crueldades macabras en *Los desastres de la guerra* pretende sacudir, indignar, herir al espectador. [...] Con Goya entra en el arte un nuevo criterio de respuesta ante el sufrimiento (y nuevos temas para la solidaridad) ³⁷.

Es interesante remarcar el hecho de que Goya utilizara un tema tan secundario como la detención en 1806, fecha en que comienza la obra, de un bandido, personaje de la época de interés puramente local y transitorio,

[...] hecho que sin Goya habría sido completamente ignorado, y que el artista va a pintar en seis episodios, a la manera de un reportero del siglo XX, que elige las secuencias en función de su impacto sobre las masas ³⁸.

Aquí ya tenemos apuntado uno de los intereses del arte de Goya y el tema que marca el inicio de la modernidad: el concepto y la aparición por primera vez en el arte del concepto de “*la masa*” como objeto y sujeto del cuadro ³⁹. Este interés será más manifiesto en *Los desastres de la guerra* donde,

La bestia humana aparece contemplada por Goya en toda su estúpida e inagotable crueldad, en imágenes a la vez depresivas y admonitorias para aquellas épocas que se olvidan de tales peligros, adormecidas en el columpio de la razón, mientras sueñan idílicamente utopías de perfección, de placer y de idílica justicia ⁴⁰.

En estos grabados se ejemplifica en cada individuo el sufrimiento producido por la sinrazón de la propia masa anónima, mal canalizada y donde los instintos primitivos sin control causan tantos males.

37 Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Santillana, 2003, p. 56.

38 Baticle, Jeannine, *Goya de sangre y oro*, Madrid: Aguilar, 1990, p. 95

39 Lafuente Ferrari, E., “La situación y la estela del arte de Goya”, citado en: Baticle, Jeannine, *Goya de sangre y oro*, Madrid, Aguilar 1990, p. 157

40 *Ibid.*, p. 154

Para Didi-Huberman, Goya establece en sus grabados un punto de inflexión entre la tradición y la modernidad.

Entre carcajadas de risa y abismos de angustia, superficies del ingenio y profundidades de la reflexión filosófica, las figuras de los Caprichos, en Goya, señalan el apogeo de esa tradición y al mismo tiempo un punto sin retorno que, junto con los Disparates y los Desastres, nos introducen de lleno en una época de la que todavía forman parte Nietzsche, Freud, y Warburg, época que no concuerda ya unilateralmente con los poderes de la razón, sino que inquieta sin descanso por las potencias, unidas o discordantes, de la imaginación y la razón, de los monstra y los astras, de las tinieblas y las luces ⁴¹.

Según este autor la imaginación y la razón se encuentran en continua lucha. La imaginación funciona por asociaciones, a modo de montaje, estableciendo relaciones que están lejos de ser aleatorias.

Repitamos con Goethe, Baudelaire o Walter Benjamin que la imaginación, por desconcertante que sea, nada tiene que ver con una fantasía personal o gratuita. Al contrario, nos otorga un conocimiento travesero, por su potencia intrínseca de montaje, consistente en descubrir -precisamente allí donde rechaza los vínculos suscitados por las semejanzas obvias- vínculos que la observación directa es incapaz de discernir [...] ⁴².

Para Benjamin la imaginación, precisamente por alejarse de las relaciones obvias, nos permite descubrir unas estructuras más profundas y menos evidentes que se constituyen, como lo definía Goethe, por «afinidades electivas».

La imaginación, la montadora por excelencia, desmonta la continuidad de las cosas con el objeto de hacer surgir las “afinidades electivas” estructurales ⁴³.

A diferencia de las caricaturas alegóricas anteriormente referidas, Goya utiliza la imaginación y no la fantasía para componer sus mensajes. Es la imaginación, la

41 Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo (ed.), 2008, p. 84

42 *Ibid.*, p.16

43 Benjamin, Walter, “La dialéctica en suspenso”, citado en: Didi-Huberman G., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo (ed.), 2008, p. 177

capacidad de asociar y componer, la que produce las imágenes. Él se erige como creador y no como un mero “copiante” de realidades. Como se lee en el artículo del *Diario de Madrid* del 6 de febrero de 1799, posiblemente por Moratín,

La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines; reúne en un solo personaje fantástico, circunstancias y caracteres que la naturaleza representa esparcidos en muchos y de esta combinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil ⁴⁴.

Podríamos afirmar que Goya con su habilidad pictórica y utilizando la imaginación acaba realizando en sus obras una especie de montajes o “collages” de ideas que le interesa contar. La imaginación, que es autónoma, necesita un lugar donde plasmar sus combinaciones.

[...] Lo cual se lleva a cabo a partir de una opción razonada, una «combinación» que designa ya el «artificio» figurativo más importante como un montaje de cosas diversas y confusas que, «ingeniosamente dispuestas», permiten que una imagen pintada o grabada alcance lo universal ⁴⁵.

Goya, al proceder en sus temas como lo hace, actúa como un reportero gráfico moderno. Recoge con su memoria visual y recompone con la imaginación el testimonio de una España cotidiana, pero también los horrores de la guerra y la decadencia del poder. Cada imagen lleva un pie explicativo que, como dice Sontag, no es un título ilustrativo sino que pone de relieve lo horroroso de la imagen y la dificultad de mirarla abiertamente y soportar lo que se está viendo ⁴⁶. Y por eso, el artista certifica la autenticidad de lo que vio escribiendo “yo lo vi”, con el mismo espíritu de testimonio con que en una fotografía moderna el reportero nos muestra por evidencia del medio ese “yo lo vi”, “yo estaba allí”.

44 Carrete, J., *Francisco de Goya en la calcografía nacional*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, BMW, 1990, p. 20

45 Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo (ed.), 2008, p. 91

46 Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Santillana, 2003, p. 56

Que las atrocidades perpetradas por los soldados franceses en España no hayan sucedido exactamente como se muestra -digamos que la víctima no quedara exactamente así, que no ocurriera junto a un árbol- no desacredita en absoluto *Los Desastres de la Guerra*. Las imágenes de Goya son una síntesis. Su pretensión: sucedieron cosas *como* éstas ⁴⁷.

Para Sontag lo importante en Goya no es la fidelidad “mimética”, el registro fidedigno del hecho que las imágenes muestran. Un hecho así puede estar totalmente falto de contenido, no contar ni explicar nada aunque aparentemente muestre algo (la fotografía, “registro fiel de la realidad”, esta llena de casos así). Sin embargo, la intensidad radica en esa condensación de la brutalidad del hecho que sí ocurrió, la veracidad que no similitud; no fue esto en concreto pero sí fue semejante. La honestidad del artista hace que sí creamos lo que vio y la reconstrucción plástica de la imaginación guía nuestro conocimiento y nuestras emociones a través del artista.

En la entrevista realizada al lingüista y escritor Tzvetan Todorov sobre su reciente libro *Goya a la sombra de las luces*, queda bien explicada la importancia de Goya para la modernidad.

La barbarie no desapareció con las luces de la Ilustración y eso Goya lo pensó con sus imágenes mejor que ninguno de los filósofos políticos de su tiempo. Goya es el pintor fundador de la modernidad y su obra, sostiene Todorov, contiene una lección de sabiduría que se dirige a nosotros hoy en día ⁴⁸.

47 Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Santillana, 2003, p. 58

48 entrevista de Ares, Berta, “Tzvetan Todorov: Hay que convertir la indignación en acción política” 21/01/2012 <http://www.revistadeletras.net/tzvetan-todorov-hay-que-convertir-la-indignacion-en-accion-politica/>



Ciclo de la captura del bandido "El Maragato",
1806-1807,
Francisco de Goya



Disponible en:
http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m1_2/anexo.html,
[13/05/2014]



37. Esto es peor.



38. Bárbaros.



39. Grande hazaña! con muertos!

Los desastres de la guerra (serie),
1810-1820,
Francisco de Goya

Colección de 82 láminas de cobre de 150 x 230 mm. aproximadamente



40. Algun partido saca.



41. Escapan entre las llamas.



42. Todo va revuelto.

Grabadas con la técnica del aguafuerte y del aguatinta

Pérez-Sánchez, a.,
Goya, Madrid:
Fundación Juan March,
1988,
p.105-106-107-108

II.3. Realidad y fragmento en el pensamiento contemporáneo

En este apartado queremos introducir la relación del collage y el *rescate* con el desarrollo del estructuralismo y las teorías posestructuralistas y posmodernistas y más estrechamente con el método estructuralista de Lévi-Strauss, la filosofía posestructuralista de Foucault, la obra del filósofo posmoderno Deleuze y el historicismo de Didi-Huberman. El estructuralismo es la base de estas teorías además de servir de método para diferentes pensadores que redefinen el pensamiento dominante en sus campos científicos correspondientes.

A través de los conceptos de estructura y sistema, que tan bien ejemplifica Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje*, nos acercaremos al concepto de collage, fotomontaje y ensamblaje. Los postulados sobre historia, memoria y realidad de los filósofos nombrados nos guiarán para entender la noción de *rescate* en los mass-media a través del collage.

II.3.1. Lévi-Strauss y el concepto de «Bricolage»

Para Lévi-Strauss, la realidad desde el origen de la humanidad ha sido tratada como un todo caótico al que se necesita dominar. Para ello el ser humano utiliza recursos que le permitan comprender y organizar lo que le rodea. Lévi-Strauss parte de la idea de que bajo cualquier fenómeno humano de comunicación late un *inconsciente estructural* basado en la propia estructura de la mente humana e independiente de las culturas. Como lo explica Bolívar Botia,

En sus análisis estructurales, ya sea de los sistemas de parentesco o de los mitos, Lévi-Strauss busca reconstruir las leyes del inconsciente estructural que, en último término, sería expresión de la estructura del espíritu humano. Cualquier hecho social es un fenómeno de comunicación, y como tal simbólico, cuya lógica expresaría la de la mente humana, origen de toda cultura. [...] Inconsciente entendido no en el sentido del psicoanálisis, como origen de cualquier pulsión o deseo que está reprimido, sino más bien en el

sentido kantiano, donde habría un sistema categorial que hace posible la organización y conocimiento del mundo, que permanecería inconsciente y al margen de los sujetos particulares ⁴⁹.

En su libro *El pensamiento salvaje*, Levi-Strauss estudia culturas “primitivas” y demuestra cómo a través del pensamiento abstracto y sus relaciones (asociación y clasificación de cosas-seres) se puede trazar un hilo conductor desde los orígenes hasta la actualidad. En la base de todo pensamiento, no sólo el primitivo, se encuentra la exigencia del orden. El orden es un valor supracultural, necesitamos ordenar el caos al que hacemos frente utilizando la clasificación. Los pueblos primigenios agrupaban las cosas y los seres por una exigencia intelectual; crean la hipótesis especulando sobre similitudes físicas que por sus características se relacionan (flor amarilla=bilis se relaciona con el estómago) antes que por motivos prácticos y «por intermedio de estos agrupamientos de cosas y de seres, introducir un comienzo de orden en el universo» ⁵⁰.

El acto de agrupar basándose en cualidades físicas hace que las clasificaciones muestren un nivel estético por encima de lo real. Todo lo que se sitúa en una categoría no tiene por qué cumplir los requisitos de la misma pero,

sin embargo es más lucrativo para el pensamiento y para la acción, proceder como si una equivalencia que satisface al sentimiento estético corresponde también a una realidad objetiva ⁵¹.

Toda clasificación supera el caos y aunque sea basándose en propiedades físicas se encamina hacia lo racional. Como no podemos abarcar la totalidad de la realidad es solamente a través del fragmento clasificado que nos aproximamos a ello. Asociar por características físicas (diente-pico) tiene más valor que no hacerlo. La asociación es la clave para comprender la realidad, así como la elaboración de

49 Bolívar Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985, p. 79

50 Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, México: Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 24

51 *Ibid.*, p. 34

listas que clasifiquen los elementos. Necesitamos crear para organizar el caos y clasificamos y asociamos como respuesta a esta *idea*. Afirma que no ha habido una evolución desde el Neolítico hasta la ciencia contemporánea.

Si los mitos tienen un sentido, éste no puede depender de los elementos aislados que entran en su composición, sino de la manera en que estos elementos se encuentran combinados ⁵².

Tanto los mitos como los ritos son los restos preservados de una observación y reflexión de hace diez mil años, son el sustrato de nuestra cultura, creados para explicar los fenómenos. Se han conformado por asociación y clasificación.

La técnica del *bricolage* es lo que queda hoy en día como reminiscencia de aquel pensamiento. Para Levi-Strauss el *bricoleur* es un autor que ejecuta la obra sin un plan previo, partiendo de fragmentos y trozos ya elaborados, no se basa en la materia prima sino en los objetos hechos. Los fragmentos que se incorporan a la composición no están seleccionados a priori por un proyecto, sino que provienen de un inventario recogido o conservado por su instrumentalidad, es decir, con la idea de que «de algo habrán de servir» ⁵³. El elemento del *bricolage* no está obligado a permanecer en su utilidad original, no es parte de un conjunto, no necesita el todo al que pertenecía.

Cuando en el collage, los objetos o fragmentos son utilizados por su apariencia formal, retornamos a la idea de las clasificaciones más primigenias, ya que se basan en características formales y no en referencias y su único cometido es relacionarse con los elementos gráficos (por ejemplo, el hule imitando madera de los collages cubistas).

El *bricolage* habla por medio de las cosas, no de las cosas y siempre hay una influencia del autor ⁵⁴. El *bricoleur* necesita del inventario y crea conjuntos

52 Lévi-Strauss, Claude, "La estructura de los mitos", (1955) en: *Antropología estructural*, Barcelona: Paidós, 1958, p. 233

53 Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, México: Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 37

54 *Ibid.*, p. 42

instrumentales. El artista, a la vez, tiene algo del sabio y del *bricoleur*. Con medios artesanales, confecciona un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento. Se distingue al sabio del *bricoleur* por las funciones inversas que en el orden instrumental y final asignan al acontecimiento y a la estructura, uno de ellos creando acontecimientos (cambiar el mundo) por medio de estructuras y otro estructuras por medio de acontecimientos ⁵⁵.

De esta manera actúa Picasso con sus *collages* de 1912, en que incorpora a través de los desechos de los mass-media (fragmentos de periódicos) acontecimientos, creando estructuras compositivas que puedan dar una respuesta al ordenamiento o comprensión de la realidad.

Mediante la disminución de la escala de los fragmentos construimos un modelo reducido de la realidad por la que ésta se vuelve abarcable desde un primer momento.

A la inversa de lo que ocurre cuando tratamos de conocer una cosa o un ser de talla real, en el modelo reducido *el conocimiento del todo precede al de las partes* ⁵⁶.

Cabe aquí plantearnos si, en el amplio mundo contemporáneo de la comunicación de masas, no es acaso la noticia un modelo reducido de los acontecimientos. Lo que nos muestran de la realidad son fragmentos, que aparentemente la componen, como un “modelo reducido” de ella. Sin embargo, la elección en este caso del fragmento no sigue la definición de Lévi-Strauss puesto que las partes no conforman la totalidad sino “una supuesta” totalidad que no se basa en el conocimiento - ni lo busca- sino en la manipulación (de opinión, de intereses, etc...). Se necesita por tanto un intermediario más “fiable”. El arte se posiciona de manera intermedia entre estructura y acontecimiento.

⁵⁵ Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, México: Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 41-42

⁵⁶ *Ibid.*, p. 45

El acontecimiento no es más que un modo de la contingencia cuya integración (percibida como necesaria) a una estructura, engendra la emoción estética, sea cual fuera la clase de arte considerada ⁵⁷.

El artista siente el acontecimiento y necesita darle un orden, por ello crea estructuras internas y externas tanto de los acontecimientos culturales como de los naturales. El artista busca el medio para comunicar su mensaje. La emoción estética proviene de la unión entre el artista y el espectador, que descubre la posibilidad a través de la obra de arte del orden de la estructura (artificial o natural) y el orden de los acontecimientos (naturales -como en el Impresionismo- y culturales -como en el realismo social del siglo XVIII-).

Sin embargo, ninguna forma de arte merecería este nombre si se dejase captar en su totalidad por las contingencias extrínsecas, ya sean la de la ocasión o la de la destinación; Pues la obra descendería entonces al rango de icono (suplementario del modelo) o de instrumento (complementario de la materia trabajada) ⁵⁸.

El impresionismo y cubismo son para Lévi-Strauss, empresas cómplices en hacer arte sabio.

[...] el equilibrio entre estructura y acontecimiento, necesidad y contingencia, interioridad y exterioridad, es un equilibrio precario, constantemente amenazado por las tracciones que se ejercen en un sentido o en el otro, según las fluctuaciones de la moda, del estilo y de las condiciones sociales generales ⁵⁹.

Y los *collages* son tanto producto de un cambio de sociedad como una manera de elevar el *bricolage* a la categoría de Arte.

La boga intermitente de los “collages”, nacida en el momento en que el artesano expiraba, podría no ser, por parte, más que una transposición del *bricolage* al terreno de los fines contemplativos ⁶⁰.

57 Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, México: Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 50

58 *Ibid.*, p. 54

59 *Ibid.*, p. 55

60 *Ibid.*

II.3.2. Foucault y las posibilidades del discurso

Foucault es uno de los más originales filósofos del discurso estructuralista. En lugar de estudiar el pensamiento se ocupa de lo que no pensamos: es decir, porqué no pensamos lo que no pensamos. Lo que parece un galimatías esconde, sin embargo, una manera peculiar de enfrentar el problema. Pensamos lo que nos es posible pensar. Foucault se interroga sobre «las condiciones que posibilitan la aparición de los saberes singulares propios de cada época»⁶¹. Bajo esta premisa establece lo que denomina el «*a priori*» del pensamiento, aquello que subyace a nuestra estructura de pensamiento y que viene determinado por la época y los códigos culturales. Este *a priori* es el que provoca que una idea o un campo del saber aparezca en una época y no en otra, y ese objeto de estudio y no otro⁶².

Este *a priori* es lo que, en una época dada, recorta un campo posible del saber dentro de la experiencia, define el modo de ser de los objetos que aparecen en él, otorga poder teórico a la mirada cotidiana y define las condiciones en las que puede sustentarse un discurso, reconocido como verdadero, sobre las cosas⁶³.

Para encontrar las bases de lo impensado recurre al espacio en que ocurre “lo pensado”. Para Foucault, nuestro pensamiento occidental no procede de una evolución progresiva y lineal sino de discontinuidades que, a partir de determinadas exclusiones (lo que denomina «Lo Otro») como pueden ser la locura, la enfermedad o las prisiones, configuran nuevos campos de saber⁶⁴. Estudiando, precisamente la locura⁶⁵, se da cuenta de que, desde Descartes, nuestra cultura moderna se fundamenta en «la oposición/exclusión de *razón/sinrazón*»⁶⁶.

61 Bolívar, Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985, p. 125

62 *Ibid.*, p. 125

63 Foucault, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Argentina: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V., 1968, p. 98 citado en: Bolívar Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985, p. 129

64 *Ibid.*, p. 126

65 Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica I y II*, Madrid: F.C.E., 2002

66 Bolívar Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985, p. 131

El pensamiento no puede estudiarse desde un nivel visible o superficial si no que hay que recurrir a lo que no aparece en superficie pero que dirige por debajo (el *a priori* del que habla) y establece las condiciones de lo que es posible saber. Introduce, en un principio, el concepto de *episteme* como el lugar donde se dan estos *a priori* históricos, el espacio donde se producen los saltos o cambios del saber, pues la historia del pensamiento, para Foucault, no funciona de manera progresiva sino por cortes. El *episteme*, explica Botia, es un principio ordenador.

Así en cada cultura tendríamos unas reglas, códigos o principios ordenadores que sirven para fijar el espacio común dentro del que cada cosa, hombre incluido, es percibido o pensado ⁶⁷.

El *episteme* tiene el poder de dirigir el conocimiento, «es una especie de campo transcendental que condiciona los conocimientos» ⁶⁸. Es la red base o el tejido que permite al pensamiento organizarse a sí mismo.

[el *episteme*] es el conjunto de las relaciones que se pueden descubrir, para una época dada, entre las ciencias cuando se las analiza al nivel de las regularidades discursivas ⁶⁹.

En su libro *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, (1966), Foucault, como explica Amelia Quevedo, se interesa por la estructura del conocimiento de una época, su cultura, el lenguaje, los esquemas perceptivos, los valores, etc. y analiza el modo en que están gobernados por «códigos» que regulan la vida, desvelándose que éstos no se rigen por reglas universales, ni se basan en la estructura de la mente «sino que son históricamente cambiantes y son específicas para cada ámbito del discurso» ⁷⁰.

67 Bolívar Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985, p.130

68 *Ibid.*, p.129

69 Foucault, M., *Arqueología del saber*, Mexico: Siglo XXI, 1970, p. 323 citado en: Bolívar, Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985, p. 129

70 Quevedo, Amalia, *De Foucault a Derrida. Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Baudrillard*, Navarra: Eunsa, 2001, p. 131

La clave se la da a Foucault un texto de Borges en el que se establece una peculiar clasificación de los animales para una cultura muy diferente a la nuestra, de tal manera extraña a nuestro propio sistema de clasificación que nos produce risa.

Este texto cita "cierta enciclopedia china" donde está escrito que "los animales se dividen en a] pertenecientes al Emperador, b] embalsamados, c] amaestrados, d] lechones, e] sirenas, f] fabulosos, g] perros sueltos, h] incluidos en esta clasificación, i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l] etcétera, m] que acaban de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas" ⁷¹.

A partir de esta extraña *taxinomia*, Foucault se pregunta dónde están los límites de lo que para nuestra cultura es posible pensar.

En el asombro de esta taxinomia, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar esto. Así, pues, ¿qué es imposible pensar y de qué imposibilidad se trata? ⁷².

Para iniciar esta búsqueda en el ámbito discursivo, toma tres periodos de la historia que considera tres *epistemes* o discontinuidades: Renacimiento, época clásica (de mediados del siglo XVII al final del siglo XVIII) y era moderna (iniciada en el siglo XIX), tratando de desvelar los códigos fundamentales de nuestra cultura y no las percepciones fenomenológicas. Habla no de una historia del pensamiento sino de una *práctica discursiva* que Bolívar Botia define como aquello que determina las posibilidades de existencia de las cosas.

Al conjunto de reglas no fijadas explícitamente, pero que en cada época delimitan las posibilidades (espacio y tiempo) en que puede ser algo dicho [Foucault] lo denomina *práctica discursiva*, que crea determinados objetos y no otros ⁷³.

71 Foucault, M., *Las palabras y las cosas*, Argentina: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V., 1968, p. 1

72 *Ibid.*

73 Bolívar, Botia, Antonio. *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*. Madrid: Cincel, 1985, p. 130

Se da cuenta que todas las ramas humanísticas utilizan las mismas reglas para construir sus teorías. Busca la estructura de conocimiento de una época y la investiga como si fueran sedimentos del pensamiento inconsciente de un periodo. Por ello acuña el nombre de «arqueología del conocimiento». Lo que interesa es la «red discursiva» que atraviesa diferentes campos humanísticos no dando importancia a las fechas ni a las individualidades. Los discursos se crean para justificar los contenidos reales. Por ejemplo, un contenido real sería la locura pero interesa el discurso de la psiquiatría que determina los límites entre normalidad y locura. Lo denomina arqueología porque busca las capas no superficiales que posibilitan las condiciones del saber de un época ⁷⁴.

Foucault considera que antes del siglo XVIII el ser humano no existía pues el conocimiento estaba bajo la mirada de Dios. Es a partir de este siglo que somos el centro de nuestro propio conocimiento, objeto y sujeto de estudio; el ser humano se ha quedado solo ante sus propios pensamientos.

En la época clásica, [...], el campo del saber era perfectamente homogéneo: todo conocimiento, fuera el que fuera, procedía al ordenamiento por el establecimiento de las diferencias y definía las diferencias por la instauración de un orden [...]. ⁷⁵.

La ruptura se opera en el siglo XIX cuando, «el campo epistemológico se fracciona, o más bien estalla en direcciones diferentes» hallando en la clasificación y la jerarquía la base del conocimiento, pero este único punto de vista desde las objetividad científica para el conocimiento, hace que perdamos perspectivas más enriquecedoras y que forman parte de la propia formación del conocimiento ⁷⁶. Eludir una clasificación única y rígida es lo que otorga posibilidades al pensamiento.

⁷⁴ Bolívar, Botia, Antonio. *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*. Madrid: Cincel, 1985, p. 128

⁷⁵ Foucault, M., *Las palabras y las cosas*, Argentina: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V., 1968, p. 336

⁷⁶ *Ibid.*

Para Foucault, hay un concepto que define la disposición de las cosas, la *heterotopía*, que,

[...] sería el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo *heteróclito*; [...] las cosas están ahí "acostadas", "puestas", "dispuestas" en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y de otras un *lugar común*⁷⁷.

Para Didi-Huberman, la *heterotopía* «puede comprenderse sin dificultad a partir de las dispares invenciones goyescas o borgesianas»⁷⁸. Tanto uno como otro van más allá de la aplicación de una mente racional a la obra, utilizan la fantasía, la imaginación, sin reglas ni jerarquías.

Por otro lado, la investigación sobre el poder le lleva a Foucault a la conclusión de que no son las personas las que detentan el poder sino las estrategias. Se apoya en los planteamientos de Deleuze para quien según Morey, «el poder no es una propiedad, algo que posee la clase dominante; es un ejercicio y una estrategia. Sus efectos dependen de su funcionamiento, no de quien lo posee»⁷⁹. El poder está en la «producción de verdad y constitución de lo real, como algo que penetra en toda la red de la sociedad»⁸⁰.

De verlo como algo negativo y represor Foucault pasa a contemplarlo como algo que tiene más que ver con la tecnología, «en términos de táctica y de estrategia» que con el ejercicio del derecho⁸¹.

77 Foucault en *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid: Siglo XXI, 1997, p. 9, citado en: Didi-Huberman, G. Catálogo de exposición: Didi-Huberman, George (comisario y textos), *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, cat. exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011, p. 51

78 Didi-Huberman, George (comisario y textos), *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, cat. exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011, p. 51

79 Morey, M., *Lectura de Foucault*, Madrid: Taurus, 1983, p. 256-258, citado en: Bolívar Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985, p. 143

80 *Ibid.*, p. 144

81 Foucault, M., *Microfísica del poder* (recop. textos de Foucault), Madrid: La Piqueta, 1980, p. 154, citado en: Bolívar Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985, p. 143

Sobre la validez de los planteamientos de Foucault se ha hablado mucho, en torno a la idea de cuánto de ficción hay en su obra, pero siguiendo a Bolívar Botia, «nos movemos en el campo del discurso y sus efectos de verdad»⁸². Según Descombes, cuando Foucault toma datos y documentos para fundamentar sus investigaciones se da cuenta de que, precisamente, con los mismos datos podría construir otras posibilidades narrativas⁸³. La verdad no es algo que se descubre sino que se produce, «es un efecto del discurso»⁸⁴. Foucault mismo dice que no ha escrito más que ficciones, pero que no por ello dejan de ser verdaderas.

No quiero, sin embargo, decir que esté fuera de verdad. Me parece que existe la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad de inducir efectos de verdad con un discurso de ficción, y hacer de tal suerte que el discurso de verdad suscite, fabrique algo que no existe todavía⁸⁵.

Acerca de la interpretación nos dice Foucault que no podemos interpretar algo que ya es, de por sí, interpretación.

Si la interpretación nunca puede acabarse, es sencillamente porque no hay nada que interpretar. No hay ningún primero absoluto que interpretar, pues en el fondo todo es ya interpretación, cada signo es en sí mismo no la cosa que se ofrece a la interpretación, sino interpretación de otros signos⁸⁶.

Pero en la base de la interpretación de los hechos se puede crear un producto que contenga un principio de verdad.

82 Bolívar Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985, p. 151

83 Descombes, V., *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-78)*, Madrid: Cátedra, 1982, p. 155 cit. en: Bolívar Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985, p. 152

84 Bolívar Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985, p. 152

85 Foucault, M., *Microfísica del poder* (recop. textos de Foucault), Madrid: La Piqueta, 1980, p. 162, citado en: Bolívar Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985, p. 153

86 Foucault citado en: Bolívar Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985, p. 152

II.3.3. Deleuze y el pensamiento rizomático

Tras el fracaso de las ideas comunistas y las manifestaciones del Mayo francés del 68 y la crisis del capitalismo, algunos filósofos de estos años 70 sienten la necesidad de dar un giro a la filosofía tradicional. Están influenciados por Nietzsche en la crítica que éste hace a la razón clásica donde pone en evidencia conceptos como totalidad, sujeto, verdad y mentira y qué debe ser la realidad. Nos dice Nietzsche,

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal ⁸⁷.

La filosofía de la representación del mundo clásica trata de categorizar la realidad, como dice Bolívar Botia, «poner las cosas del mundo en un orden» jerárquico en relación a la existencia de un «principio último» del que todo emana.

Esta tradición, que culmina en Hegel, ha pretendido reducir la multiplicidad de sentidos y realidades a la unidad, al orden, a establecer jerarquías, a *asentarse* en un lugar desde el que decidir lo que las cosas son, lo que es racional; por eso defienden el orden, la autoridad, los buenos modales o las instituciones ⁸⁸.

Este pensamiento al que Deleuze denomina *pensamiento sedentario*, se basa en el «principio de identidad»: cualquier diferencia se resuelve en una identidad superior y última, lo *Mismo*. Como explica Bolívar Botia, para Deleuze,

El concepto de diferencia no puede ser pensado como diferencia *de* algo o *en* algo, i.e. como la diferencia en el interior de un concepto (entre este

87 Nietzsche, F., Vaihinger, H., *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1990, p. 25

88 Bolívar Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985, p. 160

animal y aquel otro) o entre dos cosa. Estamos en estos casos en la ley de lo Mismo: diversidad dentro de la identidad ⁸⁹.

si no que contempla la diferencia «como algo singular, irreductible, entre dos identidades o conceptos» ⁹⁰ .

Para el pensamiento sedentario, nos fijamos en la diferencia de las cosas respecto a su contradicción (por oposición, algo contra algo) estableciendo categorías que se van organizando jerárquicamente hasta acabar en un punto de origen, (por ejemplo, la identificación arbusto-árbol-idea). La realidad se crea como una respuesta necesaria, vital, siempre desde la identidad y lo igual. En la representación se trata de volver a presentar en la mente un concepto hasta coincidir plenamente con lo *Mismo*. Bajo esta idea se sobreentiende que existe una unidad de lo real (que tiene su base en el Platonismo y en la dialéctica de Hegel para el que el conocimiento se construye en base a la contradicción). Para salirse del pensamiento tradicional no se puede utilizar métodos lógicos, no se puede pensar el pensamiento desde el “logos” pero tampoco salirse de él. Por ello plantean, tanto Deleuze como Derrida, «llevarlo al límite» y establecer grietas, proceder mediante el juego ⁹¹.

La tarea de desbordar el discurso filosófico desde dentro, de descentrarlo, desconstruirlo, introduciendo un pensamiento del juego, de las diferencias (Derrida) o el espíritu lúdico de Nietzsche (Deleuze) ⁹².

A este pensamiento tradicional, Deleuze opone lo que denomina el *pensamiento nómada*, aquél que no reconoce un principio último y que establece la diferencia entre dos conceptos como lo único capaz de acercarnos (pero sólo de lejos) al mundo de las ideas (lo que José Luis Pardo llama el «magma de la

89 Bolívar Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985, p. 164

90 *Ibid.*, p.163

91 *Ibid.*, p. 162-163

92 *Ibid.*, p. 155

irracionalidad») ⁹³. Para Deleuze construir la realidad pasa por fijarse en lo múltiple, la diversidad, en definitiva, «lo Otro», no en «lo Mismo». Como explica Bolívar Botia,

Se trata de llevar más allá de sus límites la propia reflexión estructuralista, introduciendo lo aleatorio, lo discontinuo, la diferencia, la diseminación ⁹⁴.

En este proceso de pensamiento no hay jerarquía, no hay categorización sino que «describe la manera en la que se dispersan las cosas, sin dividir las». Frente a una «filosofía de la representación» se da una «filosofía de la repetición» ⁹⁵. Entiende la repetición como copias del simulacro, por lo que siempre estamos en el simulacro del simulacro, pero es a través del simulacro y la repetición la única manera en que podemos acercarnos a ese mundo de las ideas. Para Deleuze «no hay principio último» como no hay un modelo ideal (concepto que me ayude a diferenciar en la representación), sino una «*diferencia originaria*». Lo único que encontramos es la repetición: renovaciones y producciones de las diferencias. Lo que podemos alcanzar es el simulacro y sus repeticiones, no el modelo ideal ⁹⁶. Bolívar Botia explica la repetición en Deleuze como una «producción de diferencias sin concepto» puesto que no hablamos de objetos «representados bajo el mismo concepto» como en el pensamiento tradicional ⁹⁷.

Para José Luis Pardo,

La diferencia se produce así como afirmación, como afirmación del ser en cuanto diferencia, la diferencia en cuanto diferencia, del devenir sin principio ni término. La negación, lo negativo, la oposición e incluso la contradicción, sólo surgen como resultado secundario. La representación es una invención de la diferencia, un simulacro de simulacro para subrayar su naturaleza disimuladora, desorientadora, disfrazada y enmascarada.

⁹³ Pardo, José Luis, *Deleuze: violentar el pensamiento*, Madrid, Cincel, 1990, p. 66

⁹⁴ Bolívar Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985, p. 155-156

⁹⁵ *Ibid.*, p. 161

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 163

Pero sólo en ese punto de inflexión comienza la otra historia de la filosofía, sólo a partir de ahí es posible el ejercicio del pensamiento ⁹⁸.

La filosofía, desde los nuevos planteamientos de Deleuze, debe establecer confluencias con la teoría del arte pues el pensamiento filosófico no puede desarrollarse basándose en un modelo racional tradicional dado.

¿Y no es el arte un intento de representar las intensidades, de “pintar fuerzas” [...] Podemos creer en la imposibilidad de representar la intensidad leyendo la “Estética trascendental”, pero no ante una tela de Cézanne o de Bacon. Es ahí donde la filosofía tiene que aprender de la renovación producida en “otras artes” para alcanzar el umbral en el que sea ella misma capaz de “pensar las fuerzas”, de pensar la diferencia. [...] la pintura y la música son las artes de hacer visible lo invisible [...]. La filosofía equivoca su tarea si se conforma con hacer pensar lo pensable, si se atiene a lo dado [...] pues la única tarea que hace a la filosofía digna de sí misma es la de hacer pensable lo impensado ⁹⁹.

La obra de Deleuze *Mil mesetas* (1982), siguiendo esta idea de «hacer visible lo invisible» ¹⁰⁰, intenta aproximarse, mediante “pinceladas” de razonamientos, al método de cómo debe pensarse la filosofía. Para Amelia Quevedo, tanto este libro como el *Anti-Edipo* (1972) están escritos a modo de collages y *bricolages*, abandonando toda estructura narrativa a favor de una yuxtaposición aleatoria de flujos conceptuales.

[...] mediante un *collage* frenético de figuras teóricas y literarias, reproduce el delirio que analiza, conservando una cierta estructura narrativa. [...] *Mil Mesetas* usa técnicas similares de *bricolage* ¹⁰¹.

Utiliza la técnica del collage como método de razonamiento y nos transmite un nuevo concepto de la filosofía diferente al imperante hasta el momento.

98 Pardo, José Luis, *Deleuze: violentar el pensamiento*, Madrid, Cincel, 1990, p. 91

99 *Ibid.*, p. 69

100 Klee, Paul, *Teoría del arte moderno*, Cactus, Bs. As., 2007, p. 35, citado en: Deleuze, Gilles, *Pintura, el concepto de diagrama*, Buenos Aires: Cactus, 2007, p. 69

101 Deleuze, Gilles, *Pintura, el concepto de diagrama*, Buenos Aires: Cactus, 2007, p. 132

La lógica binaria y las relaciones biunívocas siguen dominando el psicoanálisis (el árbol del delirio en la interpretación freudiana de Schreber), la lingüística y el estructuralismo, y hasta la informática ¹⁰².

El libro *Mil mesetas* se centra en la distinción de la figura «arborescente» de todo el pensamiento occidental frente al pensamiento «rizomático», que busca romper las raíces de los árboles occidentales para dinamizar, producir diferencias y multiplicidades y así crear nuevas conexiones.

Mil mesetas sigue celebrando la diferencia y la multiplicidad: propone una teoría de la multiplicidad no totalizable, basada en el concepto de «rizoma», el nuevo nombre dado al movimiento desterritorializado. (El rizoma es un tallo subterráneo del que brotan directamente hojas y raíces, como por ejemplo el iris) ¹⁰³.

La correlación entre rizoma y meseta la explica A. Quevedo como una relación entre superficies y sus conexiones.

Un rizoma está hecho de mesetas. [...] llamamos «meseta» a toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma ¹⁰⁴.

Este modo de pensamiento reinterpreta la realidad como dinámica heterogénea, no dicotómica. Es anti-pensamiento binario, anti-jerarquizante, anti-universal.

El rizoma está relacionado con un mapa que debe ser construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga ¹⁰⁵.

Un rizoma,

No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. [...] Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y de posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está

102 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos, 1997, p. 11

103 Quevedo, A., *De Foucault a Derrida. Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Baudrillard*, Navarra: Eunsa, 2001, p. 131

104 *Ibid.*, p. 26

105 *Ibid.*

hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza ¹⁰⁶.

El rizoma no es árbol o raíz, se conecta mediante puntos cualesquiera que sean. No está hecho de unidades sino de dimensiones ¹⁰⁷.

Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas de poder ¹⁰⁸.

En sus ensayos *Francis Bacon, lógica de la sensación* (1981) y *Pintura: el concepto de diagrama* (2007), Deleuze expone cómo el arte funciona de manera rizomática y se rige por fuerzas y no por formas.

En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas ¹⁰⁹.

A la manera de Klee,

La tarea de la pintura se define como el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son ¹¹⁰.

Deleuze intenta buscar la lógica de la propia pintura. Para ello, toma los textos de Kant sobre lo sublime y lo relaciona con el acto creador de artistas como Turner, Cezanne, Klee o Bacon. Llega a la conclusión de que hay tres momentos en el acto pictórico. El primer momento es el pre-pictórico o preparatorio donde están los datos, ideas, clichés, simulacros o imágenes de los mass-media, en definitiva, la intención. Es el denominado *caos-germen*, que está en la mente del artista. «El primer momento es el caos y algo sale de allí: el armazón» ¹¹¹.

106 Quevedo, A., *De Foucault a Derrida. Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Baudrillard*, Navarra: Eunsa, 2001, p. 25

107 *Ibid.*

108 *Ibid.*, p. 13

109 Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002, p. 63

110 *Ibid.*

111 Deleuze, Gilles, *Pintura: el concepto de diagrama*, Buenos Aires: Cactus, 2007, p. 32

Este momento se rige por la catástrofe que para cada artista supone un proceso diferente pero necesario ¹¹².

Puede ocurrir que de ese proceso no se llegue a nada, no se alcance la posibilidad de un hecho pictórico. Para Cézanne el peligro es que «los planos cayeran unos sobre otros, que no fueran verticales» ¹¹³ y «el color no ascienda» ¹¹⁴ mientras que para Bacon es la imposibilidad de capturar una fuerza. Klee dice «que el punto gris se ha dilatado en lugar de saltar por encima de sí mismo» ¹¹⁵.

Segundo momento: la catástrofe arrastra las bases y los grandes planos. La catástrofe arrastra, es decir se vuelve a partir de cero, se parte a la reconquista. Sin embargo, si el primer momento no hubiera estado, esto sin duda no funcionaría ¹¹⁶.

Del caos sale el armazón al que Bacon denomina *diagrama*. Al volcar los datos en el lienzo el artista comienza a organizar el material, eliminar, añadir grafismo, buscar planos, en definitiva, la lógica de esa pintura. Para Bacon esa organización pasa por «hacer marcas» al azar que configuran el *diagrama*, «y vemos implantarse en el interior de ese diagrama las posibilidades de hechos de todo tipo» ¹¹⁷.

Si el diagrama es la posibilidad de un hecho en el tercer momento es cuando se consigue capturar una fuerza y completar la obra.

El acto de la pintura, el hecho pictórico, ocurre cuando la forma es puesta en relación con una fuerza ¹¹⁸.

112 Deleuze, Gilles, *Pintura: el concepto de diagrama*, Buenos Aires: Cactus, 2007, p. 42

113 *Ibid.*, p. 34

114 *Ibid.*, p. 33

115 *Ibid.*, p. 43

116 *Ibid.*, p. 33

117 David Sylvester, "Entrevista con Francis Bacon", Barcelona: Mondadori, 2003, p.55, citado en: Deleuze, Gilles, *Pintura: el concepto de diagrama*, Buenos Aires: Cactus, 2007, p. 43

118 Deleuze, Gilles, *Pintura: el concepto de diagrama*, Buenos Aires: Cactus, 2007, p. 69

Para Bacon una pintura no tiene que ser ni una ilustración ni una narración. La presencia del hecho pictórico no consiste en la representación sino capturar una fuerza. «Un cuadro no tiene nada que figurar y nada que contar»¹¹⁹.

Es interesante destacar como el momento pre-pictórico adopta un modo de collage y, según Deleuze, sin ese momento no se da la posibilidad de un hecho pictórico, independientemente de que luego surja la obra o no.

II.3.4. Didi-Huberman: historia y memoria

Contra la idea de historia jerárquica, cronológica y categórica, los filósofos postestructuralistas buscan lo que Foucault describiría como una «arqueología» del saber. En la historia intervienen otros factores que no son los cronológicos ni la documentación testimonial.

Saber, incluso en el orden histórico, no significa 'recobrar', ni mucho menos 'recobramos'. La historia será 'efectiva' en la medida en que introduzca lo discontinuo en nuestro propio ser [...]. El saber no está hecho para comprender, sino para cortar¹²⁰.

Según Didi-Huberman, para Walter Benjamin la verdadera revolución del pensamiento consistió en «pasar del punto de vista del *pasado como hecho objetivo* al del *pasado como hecho de memoria*».

La novedad radical de esta concepción - y de esta práctica- de la historia, es que ella no parte de los hechos del pasado en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador. No hay historia sin teoría de la memoria [...] ¹²¹.

El devenir de los acontecimientos va dejando huellas que no desaparecen sino que quedan como vestigios que hay que tomar en cuenta en la reconsideración de

¹¹⁹ Deleuze, Gilles, *Pintura: el concepto de diagrama*, Buenos Aires: Cactus, 2007, p. 65

¹²⁰ Didi-Huberman, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 47

¹²¹ *Ibid.*, p. 155

la historia, pequeños detalles que cobran toda su importancia en ese proceso de descubrimiento casi arqueológico.

Las huellas son materiales: vestigios, despojos de la historia [...] Ante esto, el historiador debe renunciar a algunas jerarquías seculares, hechos importantes contra hechos insignificantes- y adoptar la mirada meticulosa del antropólogo atento a los detalles, sobre todo a los más pequeños ¹²².

Y en este proceso, el historiador debe atender a todo lo que se le presenta olvidando las categorizaciones y las jerarquías.

Lo que Benjamin exige primero es la humildad de una *arqueología material*: el historiador debe convertirse en el "trapero" (Lumpensammler) de la memoria de las cosas. Simétricamente, Benjamin exige la audacia de una *arqueología psíquica*: pues es con el ritmo de los sueños, de los síntomas o de los fantasmas, con el ritmo de las represiones [...] el *trabajo* de la memoria opera antes que nada ¹²³.

Didi-Huberman pone de relevancia cómo, para Benjamin, la historia del arte entendida de manera tradicional, es decir, cronológica, causal y efectiva, creada por influencias, paternidades, etc... no tiene sentido. La obra de arte «hace brotar conexiones que son atemporales (*zeitlos*) sin estar por lo tanto privadas de importancia histórica» ¹²⁴.

Partiendo del estudio del *Bilderatlas* del filósofo Aby Warburg, Didi-Huberman trata de hacer con imágenes lo que Foucault, Deleuze y Derrida han hecho en filosofía y en lingüística, la idea de cambiar discursos por imágenes.

Mi relación con Foucault es más que positiva, es fundamental; lo que sucede es que Foucault ha constituido archivos de discursos y, en el fondo, la tarea de constituir archivos de imágenes es más difícil. Los historiadores, por ejemplo, siempre dicen que les cuesta más clasificar imágenes que textos. Aunque sólo sea porque un texto, al menos, se puede clasificar

122 Didi-Huberman, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 155

123 *Ibid.*, p. 155-156

124 Benjamin, W., Lettre n° 126 a Florens Christian Rang, *Correspondance*, I, op.cit., p. 295-296- citado en: Didi-Huberman, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 140

alfabéticamente, mientras que para las imágenes no hay alfabeto, no hay un criterio dado que te permita saber cómo vas a clasificarlas ¹²⁵.

Insiste en la importancia del archivo, del almacenaje, del conjunto, pero de una manera que no sea la cronológica y lineal.

La cuestión del archivo es absolutamente fundamental porque es lo que determina la forma de la historicidad. No se puede hacer una verdadera historia de las imágenes siguiendo simplemente el modo de la crónica lineal, de la crónica cronológica, por la simple razón de que una sola imagen –al igual que un solo gesto–, reúne en sí misma varios tiempos heterogéneos ¹²⁶.

Atiende a la idea de los desplazamientos culturales y las relaciones invisibles entre las cosas que las conforman de manera oculta y sutil, lo que él denomina el *conocimiento nómada*.

Cuanto sucede en el corazón de los «centros» artísticos obedece asimismo a esos hilos menos visibles que tejen las migraciones culturales, [...] A este *conocimiento nómada*, desterritorializado, nos invita la impureza fundamental de las imágenes, su vocación para el desplazamiento, su intrínseca naturaleza de montajes ¹²⁷.

Para analizar cómo operan las imágenes que conforman la historia parte del Atlas de Aby Warburg, una recopilación monumental de imágenes de todos los tiempos y todas las ciencias que pueda proponer una relectura del mundo.

Releer el mundo: vincular de diferente manera sus trozos dispares, redistribuir su diseminación, un modo de orientarla e interpretarla, sí, pero también de respetarla, de *remontarla* sin pretender resumirla ni agotarla ¹²⁸.

125 Romero, Pedro G, *Un conocimiento por el montaje, Entrevista con George Didi-Huberman*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007, [consultado; 2012-10-06] Disponible en: http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=1#leer

126 *Ibid.*

127 Didi-Huberman, George (comisario y textos), *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, cat. exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011, p. 24- 25

128 *Ibid.*, p. 19

Warburg, que se definía a sí mismo como «psico-historiador»¹²⁹, realiza composiciones en paneles a modo de álbumes y los fotografía, haciendo una especie de *bricolage* con imágenes procedentes de diferentes culturas, lugares y espacios temporales con la idea de recoger un sentir del mundo, las vibraciones que él percibe entre las cosas y los hechos; por ejemplo, la foto de un hígado de arcilla babilónico, haciendo referencia a prácticas adivinatorias ancestrales, junto a escenas religiosas más contemporáneas.

Warburg comprendió bien que el pensamiento no es asunto de formas encontradas, sino de formas transformadoras. Asunto de «migraciones» (*Wanderungen*) perpetuas, como gustaba decir¹³⁰.

Los paneles de Warburg se crean y se destruyen. Colgaba las imágenes con pinzas contra una tela negra y lo fotografiaba para crear una lámina de su atlas, tras de lo cual lo desmontaba para crear otro y así sucesivamente.

El *Bilderatlas* no fue para Warburg ni un simple «prontuario» ni un «resumen en imágenes» de su pensamiento: proponía más bien un aparato para poner el pensamiento de nuevo en movimiento, precisamente allí donde se había detenido la historia, precisamente allí donde faltaban aún las palabras¹³¹.

Con esta obra Warburg pone de relieve la «compleja temporalidad de las imágenes» que las hace sobrevivir fuera de su tiempo.

Trataré, sin embargo, de describir cómo fundó una antropología histórica de las imágenes ateniéndose a uno de sus conceptos fundamentales, la supervivencia (*Nachleben*), que procura hacer justicia a la compleja temporalidad de las imágenes: largas duraciones y “grietas en el tiempo”, latencias y síntomas, memorias enterradas y memorias surgidas, anacronismos y umbrales críticos¹³².

129 Didi-Huberman, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 147

130 Didi-Huberman, George (comisario y textos), *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, cat. exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011, p. 20

131 *Ibid.*

132 Didi-Huberman, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 73

Aunque pertenezcan a un momento histórico no se detienen en él. Las imágenes se relacionan y penetran tanto en el pasado como en el presente, tienen sus propios desplazamientos, son, en ese sentido, atemporales.

Las imágenes desde luego tienen una historia, pero lo que ellas son, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que como un síntoma [...] La imagen es “atemporal”, “absoluta”, “eterna”, que escapa, por esencia a la historicidad ¹³³.

Benjamin ya otorga a la imagen un lugar importante en la comprensión y elaboración de la historia pero no puede ser tomada ni como un mero documento de un acontecimiento en el tiempo, aislada de su propio devenir, ni como un ente absoluto que trasciende todo contexto.

Igual que Warburg, Benjamin puso la imagen (*Bild*) en el centro neurálgico de la “vida histórica”. Comprendió como él que tal punto de vista exigía la elaboración de nuevos modelos de tiempo: la imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir ¹³⁴.

Al considerar la imagen hay que tomarla en esa doble temporalidad.

Esta temporalidad de doble faz fue dada por Warburg, luego por Benjamin -cada uno con su propio vocabulario-, como la condición mínima para no reducir la imagen a un simple documento de la historia y, simétricamente, para no idealizar la obra de arte en un puro momento de lo absoluto ¹³⁵.

Para Didi-Huberman, «siempre ante la imagen, estamos ante el tiempo» ¹³⁶ . Pero esa temporalidad participa tanto del pasado como del presente pues una imagen solo es «pensable» cuando se dan las condiciones de la memoria que lo hacen posible. Ante una imagen pensada estamos siempre ante una «reconfiguración» permanente en la que interviene el pasado y nuestra memoria.

133 Didi-Huberman, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 48

134 *Ibid.*, p. 125

135 *Ibid.*, p. 126

136 *Ibid.*, p. 31

Ante una imagen -tan antigua como sea-, el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del “especialista”. Ante una imagen -tan reciente, tan contemporánea como sea-, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión ¹³⁷.

Por otro lado, además de la intervención de la memoria en la reconfiguración de las imágenes, el hecho de que las imágenes tengan normalmente una vida más larga que aquello que las hace existir hace que se constituyan en una memoria más duradera.

En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira ¹³⁸.

Deleuze considera que «no hay historia sin teoría de la memoria» y es Benjamin el que rompe con el historicismo imperante de su época introduciendo en su pensamiento las nuevas aportaciones sobre el tiempo y la memoria de Proust, de Freud, de Bergson y de los surrealistas.

No hay historia sin teoría de la memoria: contra todo el historicismo de su tiempo, Benjamin no temió convocar los nuevos *pensamientos de la memoria* -los de Freud, los de Bergson, pero también los de Proust y de los surrealistas- dándoles el mismo lugar que a la epistemología histórica ¹³⁹.

Deleuze habla en Proust de hasta tres tipos de memoria. La *memoria voluntaria*, que evoca de manera consciente para reconstruir un presente a medida. La *memoria involuntaria* es la que desencadena recuerdos a partir de los sentidos. Nos pone en contacto con el pasado pero es un ideal reconstruido. Según Deleuze, esta memoria, aunque también falsea, ya «nos prepara para las ideas estéticas»

¹³⁷ Didi-Huberman, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 32

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*, p. 155

puesto que está relacionada con los signos del arte y la imaginación, «nos facilita el tiempo perdido». A la tercera memoria la denomina la *memoria superior*, lo que para Platón era la «esencia», es la «memoria pura» y es la utilizada para crear en el arte

140.

Deleuze introduce el concepto del *inconsciente del tiempo*, «un principio dinámico de la memoria». Ahí está el problema del historiador al hacer historia, no tanto en el hecho de hacerla desde el presente o las lagunas existentes en la documentación sino de ese otro factor más intangible que solo llega a nosotros a través de sus huellas.

Las dificultades esenciales de la ciencia histórica no le vienen solamente del alejamiento del pasado o de las lagunas de la documentación, sino de un *inconsciente del tiempo*, un principio dinámico de la memoria de la cual el historiador debe hacerse a la vez receptor -el soñador- y el intérprete. Pero ¿cómo hacerlo? Jugando, una vez más, dialécticamente: jugando sobre dos cuadros a la vez. El inconsciente del tiempo llega a nosotros en sus huellas y en su *trabajo* ¹⁴¹.

Por lo tanto, la memoria debe comportarse como rastreadora de los vestigios del pasado pero a diferentes niveles, no sólo como acontecimientos.

En resumidas cuentas, la memoria juega dinámicamente en todos los cuadros –materiales y psíquicos. Su extensión de un sentido más preciso a la “revolución copernicana” de la cual habla Benjamin. Actualizar las supervivencias, pensar la historia como historia de fantasmas o como historia de síntomas, era adoptar, respecto de la memoria, el punto de vista *psicoanalítico* y su “revolución copernicana”: el yo “ni siquiera es el amo en su propia casa, sino que depende de unas mezquinas noticias sobre lo que ocurre inconscientemente en su alma” ¹⁴².

La imagen juega un papel importante en este proceso de descubrimiento pues es capaz de despertar o liberar la memoria. Lo que para Proust desencadena toda

140 Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, París: Presses Universitaires de France, 1976

141 Didi-Huberman, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 155

142 *Ibid.*, p. 163

una serie de recuerdos de acontecimientos y sensaciones tiene para la historia una importancia clave pues es en ese vislumbre donde se aparece la línea de fractura de las cosas, lo que ya Warburg denominaba «el intervalo».

Así como Proust comienza la historia de su vida por el despertar, cada presentación de la historia (*Geschichtsdarstellung*) debe comenzar con el despertar, e incluso no debe ocuparse de otra cosa. Ahora bien, lo que surge de este instante, de este plegado dialéctico, es lo que Benjamin llama una imagen. “Cada presentación de la historia (*Geschichtsdarstellung*) debe comenzar por el despertar”, porque es una imagen lo que libera primero el despertar. Esto es para nosotros, lo esencial. [...] Porque en la imagen el ser se disgrega: explora y, al hacerlo, muestra -pero por muy poco tiempo- el material con que está hecho. La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas. Aby Warburg ya decía que la única iconología interesante para él era una “iconología del intervalo” (*Ikonologie des Zwischenraumes*)¹⁴³.

Es en el intervalo donde las cosas se manifiestan en su esencia y donde debemos empezar a rastrear las razones de la historia y en este proceso es la imagen el instrumento que posibilita ese desvelamiento.

“¿Se comprende ahora por qué la imagen aparece en el corazón mismo del proceso histórico? Porque la historia se disgrega en imágenes y no en historias”, afirma Benjamin. Porque en la imagen se chocan y se separan todos los tiempos con los cuales está hecha la historia. Porque en la imagen se condensan también todos los estratos de la “memoria involuntaria de la humanidad”¹⁴⁴.

Y, como dice Didi-Huberman, la imagen es capaz de «perturbar y hacer recomenzar el pensamiento en todos los planos»¹⁴⁵.

143 Didi-Huberman, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 166-167

144 *Ibid.*, p. 171

145 *Ibid.*, p. 12

III. MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS Y REALIDAD

Según la fenomenología ninguna imagen tiene significado por sí misma ¹. Son las personas quienes las dotan de significado. Las imágenes adquieren el significado a través de las relaciones y códigos que los seres humanos han preestablecido. Recreamos el mundo gracias al concepto de intencionalidad, concepto que se define como la capacidad que la mente tiene para asociar o vincular el signo con los recuerdos, con las acciones y con el mundo ². Con la intencionalidad tratamos de aprehender el mundo al rescatar la referencia.

Los mass-media utilizan las imágenes con una intención determinada. Unas veces con la intención de persuadir con lecturas e ideologías determinadas y otras veces vacíos de contenido. Como apunta Dorfles «estamos asediados [...] por los pseudo-acontecimientos que los medios de comunicación nos imponen cada día» ³. Los mass-media han perdido el referente y utilizan los acontecimientos como un «subconjunto» de la realidad. Pero para los espectadores cuando algo no tiene referente se pierde la intencionalidad con lo que nos convertimos en receptores de ideologías ajenas.

Como apunta Jameson, el capitalismo y la época moderna han puesto de manifiesto que la cultura, ahora como antes, es un elemento materialista, que se refleja en el fenómeno de los *media*.

Que la cultura se haya *vuelto* material nos ha permitido entender que siempre *fue* material, o materialista, en sus estructuras y funciones. Nosotros, los postcontemporáneos, contamos con una palabra para este descubrimiento [...] Se trata, por supuesto, de la palabra *medium*, y sobre

1 Fenomenología: Corriente filosófica iniciada por Husserl (1859-1938), destacando el factor de la intencionalidad de la conciencia. Toda conciencia es conciencia de algo, e ir a las cosas mismas tal como aparecen, dejando aparte las teorías y prejuicios. El mayor representante en Francia es Merleau Ponty (1908-1961). Citado En: Bolívar Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985, p. 211

2 Searle, J., *Intencionalidad*, Madrid: Tecnos, 1992

3 Dorfles, Gillo, *Falsificaciones y fetiches, La adulteración en el arte y la sociedad*, Madrid: Sequitur, 2010, p. 59

todo de su plural, *media*, que ahora combina tres rasgos relativamente diferenciados: el de un modo artístico o forma específica de producción estética, el de una tecnología específica que se suele organizar en torno a un aparato o máquina central y, por último, el de una institución social ⁴.

Para llegar a una definición de los *media* necesitamos del concurso de los tres aspectos, artístico, tecnológico y social, ya que ninguno por sí mismo abarca el término. Para Jameson, la estructura creativa por excelencia del siglo XX ha sido el cine con su estructura de montaje-yuxtaposición, que nace casi paralela a la idea de fotomontaje y que busca una nueva realidad en la combinación de elementos. En el Siglo XXI su continuación es el vídeo. El vídeo, y en general el medio audiovisual, puede tomar referencias desde lo natural-real o desde archivos de imágenes, creando relaciones de yuxtaposición entre el mundo real e imaginario. A veces ocurre que esas imágenes reales dejan de representar, al igual que los objetos-collages de los cubistas, relaciones con el mundo humano-cotidiano y no se vuelven,

sino el ruido y las señales embrolladas, la inconcebible basura informativa de la nueva sociedad de los *media* ⁵.

Guy Debord nos habla de una nueva clase de espectáculo integrado donde los medios de gobierno falsifican desde la producción hasta la percepción de realidades, adueñándose tanto del pasado como del futuro.

[...] es dueño absoluto de los recuerdos, así como es dueño incontrolado de los proyectos que forjan el porvenir más lejano ⁶.

La memoria y la imagen están muy unidas ya que una serie continua de imágenes provocan la pérdida de la memoria. Para el poder absoluto negar la historia es parte de su supervivencia.

⁴ Jameson, Frederic, *Teoría de la postmodernidad*, Valladolid: Trotta, 1996, p. 97

⁵ *Ibid.*, p. 110

⁶ Debord, Guy, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona: Anagrama, 1999, p. 26

Con la destrucción de la historia, incluso el acontecimiento contemporáneo se pierde inmediatamente en una lejanía fabulosa, entre relatos imposibles de verificar, estadísticas incontrolables, explicaciones inverosímiles y argumentos insostenibles ⁷.

Para Debord todo es mentira. No se puede creer ninguna información ya que esta se muestra sesgada y manipulada. Con varias imágenes y un buen montaje todo puede ser real. Como espectadores creemos todo lo que se nos presenta como verdadero pero que no hemos comprobado -ni podemos comprobar- directamente. Debord nos habla de temporalidad. Lo que se ha dejado de hablar durante tres días es como si no existiera, síntoma de que la historia está desapareciendo del mundo ⁸. La misma inquietud nos transmite, tomándolo del libro *Apocalípticos e integrados*, de Umberto Eco, José Antonio Ramírez, cuando nos dice que entre los rasgos negativos de los medios de comunicación de masas está la sobreabundancia de información.

Los *mass media* suministran una inmensa información sobre el presente (reducen dentro de los límites de una crónica actual sobre el presente incluso las eventuales informaciones sobre el pasado) y con ello entorpecen toda conciencia histórica ⁹.

Y la conciencia histórica nos da entidad como grupo además de procurarnos un marco de realidad. La historia actual se conforma a través de los mass-media donde «las historias» circulan entre lo particular y lo general con total fluidez impregnando nuestra concepción de la misma.

⁷ Debord, Guy, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona: Anagrama, 1999, p. 22

⁸ *Ibid.*, p. 32

⁹ Ramírez, J. Antonio, *Medios de masas e historia del arte*, Madrid: Cátedra, 1988, p. 244

III.1. El desarrollo de la prensa ilustrada y sus consecuencias para el collage

Desde un punto de vista histórico, desde el siglo XVII y debido a la aparición de la burguesía se impone un nuevo modelo de sociedad más eficiente y exigente en sus actividades, necesitada de un consumo de imágenes que aporte información sobre la realidad. Esto viene facilitado por las nuevas técnicas de impresión y redes de mercado que hace que la profusión de imágenes sea ya entonces un hecho habitual. La aparición y la evolución del grabado y sus múltiples procesos (madera, cobre y aguafuerte) junto a la mejora en la imprenta, produce una densificación iconográfica paralela a la densificación y urbanización de las ciudades, lo que supone un aumento del número de imágenes por individuo. La posesión de imágenes ya no es un signo de estatus social ni la imagen un bien único en sí mismo dado que es más fácil el acceso a ellas ¹⁰ . Hay antecedentes que demuestran cómo entonces, artistas e intelectuales coleccionaban imágenes para un uso práctico:

Durante el Renacimiento y el Barroco cada artista poseía, además, su colección de estampas, un caudal de soluciones técnicas o de fórmulas icónicas que formaban, en muchas ocasiones, algo así como las piezas aisladas de un sistema susceptible de múltiples combinaciones ¹¹.

Estas estampas tenían por objeto facilitar el estudio del dibujo en los talleres de pintura, estimular la memorización y el disponer, sin necesidad de modelo, de diversas soluciones para personajes, posturas o gestos ¹² . Leonardo da Vinci aconseja el tomar apuntes del natural de todo aquello que se pueda observar con el mismo fin y añade que no se deben desechar esos bocetos rápidos pues las variaciones son infinitas y la memoria no podría retenerlas todas, sino «guardar las

¹⁰ Ramirez, J. Antonio, *Medios de masas e historia del arte*, Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 1988, p. 126

¹¹ *Ibid.*, p. 27

¹² Bordes, Juan, *Hª de las teorías de la figura humana*, Madrid: Cátedra, 2003, p. 20-24

notas como guías y maestras»¹³. Así pues, vemos que era un procedimiento para “componer” las escenas partiendo de diversos fragmentos como referente (aunque la obra pictórica constituyera una única entidad). A su vez, en este periodo aparece entre la alta sociedad en Holanda la moda de recortar figuras a tijera publicándose incluso en 1686 “el primer método impreso para la práctica de este arte”¹⁴.

Es destacable el hecho de que el fácil acceso a la imagen abre nuevas posibilidades a la reutilización de la misma desde diferentes perspectivas alterando el contexto. Vemos como esta relativa abundancia provoca en la sociedad un amplio uso del “corta y pega” en el ámbito de lo privado en cuanto a producciones manuales y decorativas a modo de divertimento (en el terreno de lo público habrá que esperar al siglo XIX a la aparición de la postal con temas cómicos de celebridades). Como nombra Herta Wescher, no es hasta que se utilice profusamente por las vanguardias que este proceder se posicione como arte. Importante es el hecho de cómo la multiplicación y fácil acceso a la imagen hace que nuevos sistemas de representación sean posibles. En palabras de Benjamin, «desde que surge la gran prensa las fuentes son inabarcables»¹⁵. Sin embargo, antes de 1840 no es habitual la ilustración en prensa, muy rara vez algún grabado en madera. Es después de esta fecha que la imagen empieza a hacerse habitual¹⁶ y para 1880¹⁷ las fotografías empiezan a sustituir a los grabados como ilustración en prensa, y en diez años los habrán suplantado totalmente.

El desarrollo de la cultura urbana va a dejarse notar en el uso del tiempo libre, el nacimiento de una nueva cultura visual paralela a los avances del sistema

13 Da Vinci, Leonardo, *Cuadernos de notas*, Madrid: Busma, col. Poesía y Prosa Popular, nº 28, 1984, p. 121

14 Wescher, Herta, *La historia del Collage: del cubismo a la actualidad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 14

15 Benjamin, W., *Libro de los Pasajes*, Madrid: Akal, 2005, p. 468

16 A finales del siglo XIX en Nueva York hay empleados más de diez mil ilustradores y grabadores en prensa y edición. Citado En: Legmany J.C. y Rouillé A., *Historia de la fotografía*, Barcelona: Martínez Roca, 1986, p. 76

17 La primera fotografía impresa por procedimientos mecánicos apareció en el New York Daily Graphic en 1880 al que seguirán otras publicaciones en Francia, Inglaterra y Alemania. Citado En: Panzer, Mary, *Las cosas tal como son*, Barcelona: Blume, 2006, p. 12

productivo y a la nueva organización del trabajo. También en la pintura, artistas pioneros como Manet o Seurat lo tomarán como elemento estratégico para alejarse de la tradicional pintura de grandes temas alegóricos, históricos o religiosos. Nuevos temas naturalistas aparecen en el lienzo reflejo de situaciones cotidianas de la misma manera que aparecía en literatura, «desde entonces se estableció una relación entre los fenómenos vulgares de la vida urbana y la refinada pintura moderna»¹⁸.

Esas situaciones vulgares de lo cotidiano suponen una revolución en los criterios de representación que hasta entonces imperaban. Las pinturas dejan de ser edificantes y moralizantes para asomarse a las realidades del mundo como si de una ventana se tratara. Una situación similar a la que la fotografía de reportaje o de viajes va a ofrecer posteriormente.

Los avances técnicos también van a favorecer este cambio de mentalidad. Las publicaciones de finales del siglo XIX ya habían sustituido los métodos de estampación en madera por los modernos de la fotografía¹⁹. La imagen empieza a dar valor a las diversas publicaciones y se convierte en protagonista en todos los periódicos. La invención del fotograbado en Alemania acelera este proceso y prácticamente, a principios del siglo XX todos los periódicos incluyen una sección fotográfica a modo de suplemento dominical. La fórmula del *Daily Mirror*, que empieza a editarse desde 1904, “Vea las noticias a través de la cámara”²⁰, tuvo un desarrollo inmediato en el resto de periódicos y muestra hasta qué punto, la fotografía creaba la ilusión de información directa e inmediata, además de

18 Fanés, Fèlix, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*, Madrid: Alianza, 2007, p. 53

19 Al principio la fotografía sirve de modelo para el grabador. También favorece la producción de grabados separando la emulsión fotográfica (el colodión) de la placa de cristal y pegándolo directamente en la plancha de madera y grabar sobre ella y también sensibilizando directamente la plancha sobre la que se aplica el negativo. Los primeros procedimientos fotomecánicos (media tinta) no se emplean hasta 1890. Citado En: Legmany J.C. y Rouillé A., *Historia de la fotografía*, Barcelona: Martínez Roca, 1986, p. 76

20 Panzer, Mary, *Las cosas tal como son*, Barcelona: Blume, 2006, p. 12

verdadera. La imagen fotográfica no tiene competencia en cuanto a portadora del efecto de realidad, que tan demandado es por parte del público.

Los diarios empezaron a competir por las imágenes de igual manera que antes lo habían hecho por las historias (...) ²¹.

Surge un nuevo campo comercial para captar clientela, la imagen fotográfica entra a formar parte del negocio de la noticia y ante el aumento de demanda surgen numerosas agencias para proveer de imágenes a la prensa. Se revaloriza la utilidad de las mismas y para aumentar las ventas se buscan temas que atraigan al público y se descubre «que había unas historias que vendían más que otras» ²². Entre ellos, las tragedias -siempre que fueran lejanas- como desastres naturales y guerras. Esto va a marcar el tipo de noticia que se vende más, lo cual, nos hace entender que inevitablemente la prensa no va a estar guiada por la objetividad sino por la rentabilidad. La imagen ayuda a “creerse” el acontecimiento y a darle realismo y emoción.

La presencia de la fotografía en la prensa forzó a cambiar el estilo informativo. El texto resultaba insuficiente si no iba acompañado de una información visual y las apariciones esporádicas de la fotografía en la prensa fue abriendo paso a la información visual para transmitir una información más directa ²³.

No solo cambian los planteamientos de la prensa diaria, sino que la atención del público hacia la imagen fotográfica genera la proliferación de las revistas populares ilustradas que se convierten en «una de las mercancías mas llamativas de la floreciente cultura de masas» ²⁴. Debido a su éxito, la publicidad hace su incursión en ellas junto a temas cotidianos sobre jardinería, moda o decoración, lo cual también supone un respaldo económico para las propias revistas. Destacar

²¹ Panzer, Mary, *Las cosas tal como son*, Barcelona: Blume, 2006, p. 12

²² *Ibid.*

²³ Susperregui, J. M., *Fundamentos de la fotografía*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1988, p. 261

²⁴ Fanés, Fèlix, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*, Madrid: Alianza, 2007, p. 89

aquí que éstas, siguiendo su atractivo y éxito comercial, van a servir de inspiración a manifestaciones de la vanguardia como en el caso de la revista *La Révolution surréaliste*, -que empieza a publicarse en 1924-, facilitando su difusión.

Después de la primera guerra mundial, Alemania va a experimentar un desarrollo cultural sin precedentes. Berlín se convierte en centro de la vanguardia, durante la breve existencia de la república de Weimar. También es un importante centro de desarrollo de la prensa ilustrada. Las principales publicaciones son el *Berliner Illustrierte Zeitung*, el *Münchener Illustrierte Presse* y, por parte de la ideología de izquierda, el *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, más conocido como *AIZ*. Junto a ellas, las numerosas revistas de temas diversos, además de la publicidad, proporcionaban abundante material para poderse desarrollar el collage Dadaísta y el fotomontaje político. Es evidente, que en un momento económico difícil como fue el de los años de entreguerras en que la inflación crecía de día en día y el valor del marco decrecía en cuestión de horas, la fotografía era una actividad más cara que el acceso a la imagen publicada. Las revistas ilustradas estaban al alcance de cualquiera y los periódicos también procuraban gran cantidad de imágenes ²⁵. El habitual corta y pega del álbum privado o la postal va a desplazarse a la actividad artística de vanguardia y así, serán los Dadaístas el primer grupo en utilizarlo como principal recurso expresivo en sus composiciones, pues la obra dadaísta se va a desarrollar plenamente en el collage al igual que otros artistas lo harán en el fotomontaje político ²⁶ o la actividad propagandística soviética ²⁷.

25 La tirada de los dos periódicos más importantes alemanes nombrados, el *Berliner* y el *Münchener* alcanza casi los dos millones de ejemplares y cuestan veinticinco pfennig, una cantidad al alcance de cualquiera. Citado En: Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona: GG, 2004, p. 102

26 Claros representantes serán Josep Renau o John Heartfield.

27 El VKhUTEMAS, escuela de arquitectura y artes aplicadas de Moscú, será uno de los centros de formación más importantes. La revista "URSS en Construcción", de 1931 publica reportajes donde artistas como Alexander Rodchenko, Gustav Klucis y El Lissitzky utilizarán la fotografía y el fotomontaje al servicio de la revolución y, este último artista lo aplicará también a la publicidad. Citado En: Panzer, Mary, *Las cosas tal como son*, Barcelona: Blume, 2006, p. 16

Paralelamente al desarrollo de la prensa ilustrada como nuevo campo de trabajo -y como consecuencia de ello además de avances técnicos como cámaras más pequeñas y manejables como la Ermanox (1924) o la Leica (1925)-, la fotografía de reportaje va a experimentar un gran desarrollo desde los primeros intentos de mostrar un acontecimiento de manera fragmentaria e inconexa como fueron las fotografías publicadas sobre la primera guerra mundial²⁸, en que las imágenes no forman una historia ni tienen coherencia²⁹ hasta el pleno nacimiento del fotoperiodismo tal y como lo entendemos hoy³⁰. En palabras de Gisele Freund:

La tarea de los primeros reporteros fotógrafos de la imagen consistía en hacer fotos aisladas para ilustrar una historia. Habrá que esperar a que la propia imagen se convierta en historia que relata un acontecimiento en una serie de fotos, acompañada a un texto limitado con frecuencia a meras frases, para que comience la fotografía [de reportaje]³¹.

La fotografía cada vez gana más terreno al texto como medio de comunicación en la prensa y cada vez se hace más abundante. La publicación se abarata y la difusión aumenta. No sólo fotografía sino ilustración y publicidad van a impregnar todos los ámbitos de la vida cotidiana. La imagen se convierte en elemento de consumo. Los propios artistas de vanguardia se vuelven consumidores a la vez que productores de obras, la publicidad se nutre de la técnica del collage y éste a su vez se forma de las imágenes de la prensa. Tenemos artistas como Lissitzky o Moholy-Nagy que realizan carteles para diversas firmas utilizando una combinación de imagen recortada, dibujo y tipografía, o como ya hemos visto, Rodchenko, Heartfield

28 La unión de imagen y texto en una sola rotativa, que posibilita las grandes tiradas, da lugar al comienzo de la era moderna de la prensa ilustrada. En 1914 las imágenes fotográficas forman parte habitual de la noticia, la prensa mundial dedicó mucho espacio al desarrollo de la contienda, tanto al servicio de la información como de la propaganda. Citado En: Lemagny, J.C. y Rouillé, A., *Historia de la fotografía*, Barcelona: Martínez Roca, 1986, p. 79

29 Susperregui, J. M., *Fundamentos de la fotografía*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1988, p. 262

30 El fotoperiodismo moderno lo podemos situar en Alemania en los años veinte, iniciado por Erich Salomón y continuado por muchos otros grandes fotorreporteros que darán prestigio a la profesión y satisfarán las demandas de un público consumidor de imágenes. Citado En: Susperregui, J. M., *Fundamentos de la fotografía*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1988, p. 264

31 Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona: GG, 2004, p. 99

o Klucis que lo utilizan en carteles de propaganda política. Para conocer el uso de imágenes concretas de prensa de la época, se puede rastrear la procedencia de las imágenes de diversas revistas y periódicos de la época gracias al exhaustivo estudio de Irene Lusk sobre los fotomontajes de Moholy-Nagy ³².

Los primeros contactos con el medio fotográfico en la escuela de la Bauhaus son algunos foto-collages -como se llamaban- realizados bajo la influencia dadaísta en las clases de Itten. Dos alumnos que más tarde serán destacados fotógrafos, inician su labor fotográfica con el collage, siendo “Metrópolis” (1921/22) de Paul Citroën, uno de los más conocidos. Consiste en un montaje de edificios y calles pegadas formando un conjunto que refleja una visión de la ciudad moderna. Como él mismo relata ³³.

Las fotos no las había hecho yo mismo, solo pegaba fotos recogidas de otras fuentes. Lo llamábamos *klebebilder* ³⁴ en 1919 porque simplemente no sabíamos cómo denominarlos.

La solución es lógica: nadie posee una cámara fotográfica y la práctica de la fotografía es cara -además de no existir entonces un laboratorio de fotografía en la Bauhaus-. Lo que es barato y es más accesible son las imágenes que abundan en las publicaciones. El otro alumno, Otto Umber, conocido como Umbo, recuerda a su vez utilizar en el mismo curso preliminar reproducciones de pinturas de antiguos maestros así como fotos de revistas y publicaciones, lo que parece que era material habitual docente ³⁵.

³² Lusk, Irene-Charlotte, *Montagen ins Blaue. László Moholy-Nagy. Fotomontagen und Collagen 1922-1943*, Werkbund Archiv 5, Berlin: Anabas, 1980, citado en: Cañas Aparicio, María, La teoría del montaje en Moholy-Nagy: fotomontaje y nueva visión, [Tesis Doctoral], Facultad de Bellas Artes, Universidad de Salamanca, 1997

³³ Pauseback, Marianne, *Paul Citroën: Retrospektive Fotografie*, Düsseldorf: Marzona, 1978, p. 8, citado en: Cañas Aparicio, María, La teoría del montaje en Moholy-Nagy: fotomontaje y nueva visión, [Tesis Doctoral], Facultad de Bellas Artes, Universidad de Salamanca, 1997

³⁴ *Kleben* significa en alemán “pegar” y *bilder* “cuadros” o “imágenes”

³⁵ Conversación entre Umbo y Ré Soupalt, grabada en París en 1978, citado en: Molderings, H, “Umbo und das Bauhaus” en *Überlegungen sur Fotografie der Neuen Sachlichkeit un des Bauhauses*, Lahn-Giessen: Keller, Molderings, Ranke, Beiträge zur Geschichte und Aesthetik del Fotografie, 1977, p.35, citado en: Cañas Aparicio, María, La teoría del montaje en Moholy-Nagy: fotomontaje y nueva visión, [Tesis Doctoral], Facultad de Bellas Artes, Universidad de Salamanca, 1997

En los años cincuenta, con la llegada de la televisión, primero en América, la competencia es tan fuerte que amenaza con hacer desaparecer los medios impresos. Como ésta es en sus inicios todavía en blanco y negro, las revistas ilustradas americanas empiezan a reproducir grandes fotografías a color³⁶. Pero lo que más va a influir ahora en la producción artística no va a ser ya tanto la imagen publicada como el enorme desarrollo de la sociedad de consumo y la publicidad.

III.2. La fotografía como fragmento de la realidad

El arte del siglo XX había soñado con instituir la obra de arte como perfecta unidad, independiente, autorreferencial, autónoma y total. La contingencia, las circunstancias del mundo real, debían dejar sitio a una perfección lógica que existiese por y para sí misma: las cuadrículas planas de Mondrian, por ejemplo, o los óvalos impecablemente alisados de Brancusi. El collage es el enemigo natural de este ideal ya que desliza hasta el interior del fruto, el gusano de la realidad _ la realidad considerada como sin límites y arbitraria, obligando necesariamente a cualquier representación a no ser más que una colección de fragmentos_. Da la casualidad de que la fotografía es la que mejor habla el lenguaje del collage (en sentido conceptual más que técnico). Al ser, obligatoriamente, fotografía del mundo, nos llega siempre como fragmento: las distintas texturas reunidas en el campo de la imagen atrapan nuestra mirada debido a su densidad y tienden a separarse las unas de las otras, de tal forma que, casi siempre, leemos las fotografías trozo a trozo, elemento a elemento³⁷.

La idea tan extendida de que la fotografía es un documento demuestra la tan arraigada concepción de la fotografía como idéntica a la realidad, una realidad que es concebida como algo externo a nosotros, que emana de fuera y que es, por lo tanto, objetivamente observable -y la propia naturaleza mecánica del objetivo fotográfico puede registrar directamente-. Aunque conocemos las limitaciones de la

36 Sauquet, Silvia, cat. *Fotografía Americana del siglo XX*, Barcelona: Fundación La Caixa, 1991, p. 78

37 Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona: GG, 2002, p. 167-168

representación fotográfica (bidimensionalidad, determinado punto de vista, estatismo, etc.), salvadas éstas, contemplamos la imagen como un fragmento fiel de una realidad que, en un momento dado, estuvo delante de la cámara. Identificamos sin cuestionarlo la imagen y su referente.

Desmentir o analizar la naturaleza de esta identificación entre fotografía y verdad es tarea que muchas reflexiones sobre la fotografía, especialmente desde los años 70, se han propuesto. Las corrientes estructuralistas ya venían incluyendo la imagen como campo de investigación de significados de manera análoga a los análisis semiológicos del texto. El estructuralismo supone para la imagen la pérdida de la transparencia.

Los críticos estructuralistas, pues, cuestionaban la aceptada ecuación moderna que identificaba visión y comprensión, e investigaron la función representativa. Las imágenes visuales fueron consideradas tan estimables como el lenguaje escrito del análisis semiótico o semántico. [...] Las nuevas investigaciones sobre la relación entre descripción y tema (o significante y significado) se basaban en la creciente conciencia de que las fotografías son artefactos culturales no transparentes: revelan las condiciones sociales, políticas y psicológicas de su producción ³⁸.

No es cuestión de desarrollar aquí todo un corpus que es un tema en sí mismo, pero sí destacar las reflexiones de pensadores como Susan Sontag, Roland Barthes, Sergé Tisseron o Philippe Dubois. Este último realiza una completa recopilación de la evolución del concepto de realidad en la fotografía desde el siglo XIX hasta al actualidad ³⁹. Desde la idea de mimesis, -la fotografía como espejo del mundo- hasta la de índice -la fotografía como huella física de una realidad-, analiza cómo la fotografía, aunque puede ser considerada una representación, lo es siempre de algo. Esta es la idea que desarrolla Barthes cuando en su extenso

38 Sauquet, Silvia, cat. *Fotografía Americana del siglo XX*, Barcelona: Fundación La Caixa, 1991, p. 126

39 Dubois, Philippe, *El acto fotográfico*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1994, cap. 1

ensayo de *La Cámara Lúcida*⁴⁰ nos dice que el referente se nos adhiere y está siempre presente hasta en la más pura abstracción, pues «no puedo negar en la fotografía que la cosa haya estado allí»⁴¹. Para Sontag, la esencia de la fotografía está en su ontología como huella, idea que aparece ya desde sus primeros ensayos *Sobre la Fotografía*. La huella viene a ser el rastro -luminoso en el caso de la impresión fotográfica- de lo que alguna vez estuvo delante de la cámara. Es la certificación de que aquello existió:

Una fotografía se considera prueba incontrovertible de que algo determinado sucedió. La imagen puede distorsionar, pero siempre hay la presunción de que existe o existió algo semejante a lo que está en la imagen. [...] Una fotografía -cualquier fotografía- parece entablar una relación más ingenua, y por lo tanto más precisa, con la realidad visible que otros objetos miméticos⁴².

Sin embargo, independientemente de la referencia física, hay un aspecto muy complejo en la fotografía y es el de la lectura e interpretación de la imagen. La fotografía como significante más que como huella. Joan Fontcuberta dedica toda su obra fotográfica, tanto teórica como práctica, a desmontar la identificación entre fotografía y verdad. A través de engaños y escenificaciones demuestra la ingenuidad del público a la hora de creerse todo lo que la fotografía presenta como reflejo de una realidad. Algunos ejemplos y reflexiones sobre el tema se agrupan en su libro *El Beso de Judas*⁴³. Las diversas situaciones de errónea interpretación del significado de la imagen llevan al engaño y cuando nos hacemos conscientes de ese engaño nos sentimos “timados”. Fontcuberta, tanto en su teoría como en su obra enfrenta al espectador con esta ingenuidad visual.

40 Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós, 1990, p. 121

41 Vemos que esto sirve en la fotografía analógica pero pierde fuerza en el mundo digital donde la imagen puede no proceder de la “huella” que la luz dejó sobre el material sensible, en cuyo caso hablaríamos de “infografías”, totalmente creadas digitalmente, sin necesidad de referente físico.

42 Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa, 1989, p. 16

43 Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: GG, 1998

Actualmente son muchos los estudios que existen sobre el uso de la fotografía en la prensa y las manipulaciones de que son objeto para lograr un fin propagandístico⁴⁴. Estos procedimientos ya están en los mismos orígenes de la fotografía, bien sea de manera explícita, como en los montajes y escenificaciones pictorialistas, bien de manera engañosa como en los fotomontajes trucados haciéndolos pasar por verdaderos⁴⁵. Para defenderse de estas prácticas bastante comunes, algunas publicaciones de los años treinta establecen unos límites muy determinados de lo que significa la fotografía documental. Así, Stryker, como encargado de la parte fotográfica del programa de la FSA⁴⁶, no permite ninguna manipulación sobre el negativo, práctica que, por otro lado, era muy usual en la fotografía de retrato sin por ello desmentir la veracidad del retratado. Por tanto, parece que el sentido de realidad es más vulnerable en unos géneros que en otros, siendo el del documental especialmente vulnerable.

Cuando empiezan a proliferar las revistas ilustradas, la promesa que las va a hacer atractivas al público es la de ser una ventana al mundo, la de enseñar otras caras de la vida cotidiana, la de “mostrar las cosas tal como son”. Ya desde la corriente alemana de vanguardia de la “Nueva Objetividad”, en que la máxima capacidad de la fotografía de representar el mundo objetivo estriba en fotografiar las cosas de la manera más aséptica posible, recurriendo para ello a los primeros planos, a la frontalidad y al papel blanco y brillante de nueva fabricación, las pautas de lo que es una mirada directa al mundo quedan establecidas. En su libro *Der Welt ist Schön*, el fotógrafo Renger-Patzsch⁴⁷, nos presenta una recopilación de

44 ver, por ejemplo, el reciente trabajo sobre los engaños en prensa de: Caballo Ardila, D.; Caballo, D., *Fotografía sin verdad. El poder de la mentira*, Madrid: Universitas, 2011

45 Fotomontaje de la Comuna de París, en Souguez, Marie Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid: Cátedra, 1996, p. 165

46 Farm Security Administration (1935-1943), campaña federal que el gobierno americano de Roosevelt pone en marcha para hacer frente a la depresión y el empobrecimiento de una gran población ganadera y agricultora de los estados el sureste.

47 Castellanos, Paloma, *Diccionario histórico de la fotografía*, Madrid: Istmo, 1999, p. 189

fotografías tanto del entorno natural como fabricado por el ser humano como muestra de la belleza del mundo.

La fotografía americana va a afianzar el concepto de lo que es la fotografía documental, aunque las bases de la fotografía de reportaje ya habían sido establecidas en Alemania desde el fotógrafo Erich Salomón. Éste inventa para el público lo que se ha dado en llamar la “fotografía cándida”, es decir, unas fotografías que, como anunciaba el titular del periódico UHU en la publicación de las fotografías de Salomon de celebridades políticas, han sido hechas “sin pose”⁴⁸.

La fotografía documental, contrariamente a lo que su nombre parece indicar, está lejos de la objetividad. Convierte a los sujetos en “problema social” y enfatiza la necesidad de crear una opinión y desencadenar una acción. Se basa en la idea de que los hechos hablan por sí mismos y en la transparencia de la cámara en mostrar evidencia.

Así es como funciona lo documental [...] Se resiste al comentario; impone su sentido. Nos confronta a nosotros, la audiencia, con una evidencia empírica de tal naturaleza que hace imposible cualquier discusión y vuelve superflua la interpretación. Todo el énfasis está en la evidencia; los hechos hablan por sí mismos [...] sólo los hechos importan [...] El punto central de lo documental no está en la forma ni en el estilo ni el medio, sino siempre en el contenido⁴⁹.

El cometido de los fotógrafos comisionados para documentar las condiciones de vida empobrecidas de una parte de la sociedad americana, a través del programa antes nombrado de la FSA, era el de mostrar para convencer. Convencer de la necesidad de desviar ayudas gubernamentales para un sector de la población desfavorecida por las malas cosechas -y la mala gestión-. Dorothea Lange y Walker Evans van a ser dos de los fotógrafos elegidos. Recorrerán las zonas afectadas

48 revista UHU, nº 4, enero de 1929, en Sougez, Marie-Loup, (coord.), *Hª general de la fotografía*, Madrid: Cátedra, 2007, p. 418

49 Stott, William, *Documentary expression and thirties America*, London: Oxford University Press, 1973, cit. en: Wells, Liz, *Photography, a Critical Introduction*, London: Routledge, 2001, p. 90

registrando con su cámara aquello que ven. Que lo que vean depende de su propia mirada y sensibilidad es algo que no se plantea: por el hecho de estar allí son testigos de una situación que la cámara registra con fidelidad. Dónde está esta fidelidad no lo sabemos salvo que nos agarremos a condicionantes de índole técnica: frontalidad, no manipulación del negativo, no reencuadre posterior, etc. Estas fotografías eran material para publicar en prensa y como tales, eran noticia.

Hoy en día, las bases establecidas de la credibilidad del reportaje hay que buscarlas en esos inicios y en la concepción de no manipulación técnica que se ha ido estableciendo como garante de fidelidad a la verdad. Especialmente, el debate de la manipulación cobra fuerza desde el advenimiento de lo digital que hace la credibilidad de la fotografía tan vulnerable.

Desde sus orígenes, la fotografía como documento inevitablemente ha sido una representación del mundo supeditada a una ideología y a una visión que existe de antemano y que impregna la percepción de los acontecimientos fotografiados. Así, una determinada comunidad que lee las mismas publicaciones contempla el mundo exterior como “lo otro” y se ve reafirmada en su sentido de pertenencia a la comunidad (o nación) ⁵⁰.

Tisseron analiza esta capacidad de la fotografía de “envolver” en una misma diversas realidades, desde el psiquismo y desde la propia praxis como aficionados:

[...] Toda fotografía, por la forma de presencia idéntica que impone a los cuerpos, a los objetos y al espacio, hace visible la unidad esencial del mundo, de los objetos y del sujeto en un espacio que los impregna y los envuelve por igual. Este poder de “envolver” en una materia única fragmentos dispersos de lo real da a la fotografía un lugar privilegiado en la constitución de envoltorios psíquicos, tanto colectivos como individuales ⁵¹.

⁵⁰ Esto es especialmente aplicable a la fotografía en la época colonial donde el otro es el colonizado, el subyugado. La fotografía refleja la realidad del Imperio desde el punto de vista del dominador. Citado En: Wells, Liz, *Photography, a Critical Introduction*, London: Routledge, 2001, p. 68-70

⁵¹ Tisseron, Serge, *El misterio de la cámara lúcida*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000, p. 152-53

El sentido de verdad de la fotografía, que en principio, desde el siglo XIX, reside en la naturaleza mecánica de la cámara, se irá viendo desplazado, en los debates más modernos sobre la fotografía, por el de autenticidad, en que la verdad de una escena depende de la honestidad del fotógrafo/a. Eugene Smith, el paradigma de la honestidad en fotografía documental, afirmará,

La fotografía es un medio de expresión poderoso. Debidamente empleada, es un gran poder para nuestro mejoramiento e inteligencia; mal empleada puede encender muchos fuegos inoportunos. El fotoperiodismo, debido al enorme público al alcance de las publicaciones que lo usan, influye más sobre el pensamiento y la opinión del público que ninguna otra rama de la fotografía. Por estas razones es importante que el fotoperiodista posea (además de la maestría esencial de sus herramientas) un fuerte sentido de integridad y de inteligencia necesaria para poder entender y presentar un tema correctamente. [...] El fotoperiodista no puede tener más que un enfoque personal: le es imposible ser totalmente objetivo. Honesto, sí; objetivo, no ⁵².

Confiar la verdad a la no intervención sobre la escena fotografiada nos lleva a plantearnos si es más verdadera la apariencia de las cosas, fotografiadas de esa supuesta manera objetiva o si la retórica de la imagen nos aporta más información acerca de una realidad concreta que queremos mostrar. Cita Walter Benjamin el ejemplo de Bertolt Brecht para el que la fotografía de una fábrica no dice nada acerca de las relaciones humanas, y en este sentido, es una apariencia superficial que no permite penetrar la realidad:

[...] porque una simple réplica de la realidad nos dice sobre la realidad menos que nunca. Una foto de las fábricas de Krupp apenas nos instruye sobre tales instituciones [...] Es por lo tanto un hecho que hay que construir algo, algo artificial, fabricado ⁵³.

La realidad para ser mostrada necesita ser “construida”. Si no, no explica nada, no dice nada de sí misma fuera de las apariencias. Para Benjamín, un

52 Smith, E., *Fotoperiodismo (1948)* en: Fontcuberta, Joan, (ed), *Estética fotográfica*, Barcelona: GG, 2003, p. 209

53 Benjamin, Walter, “Pequeña Historia de la Fotografía” en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1990 (1ª ed. castellano 1973), p. 81

ejemplo de esta “fotografía construida” nos lo da el surrealismo y el cine ruso. En estos ejemplos es inseparable la construcción de la imagen en cuanto a la dotación de significado (al igual que en los fotomontajes políticos de Heartfield).

A un nivel publicitario o de comunicación visual nos moveríamos entre el nivel denotativo y el nivel connotativo de la imagen ⁵⁴. Uno supone la comunicación directa y unívoca en base al nivel descriptivo de la imagen y el otro considera que la comunicación, para ser efectiva, necesita de otros elementos en la imagen que operen a un nivel emocional.

¿Cuál de los dos es más portador de verdad? En este sentido, todas las manipulaciones inherentes no sólo a la propia toma de las imágenes, sino a los usos y contextos en que ésta es mostrada pueden no ser sino una manera de mostrar mejor la verdad. Desde la perspectiva de Smith,

La mayoría de los reportajes fotográficos requieren una cierta cantidad de planteamiento, de adaptación, de dirección de escena, para lograr una coherencia gráfica y editorial. Aquí el fotoperiodista puede sacar a relucir su aspecto más creativo. Cuando ello se hace para lograr una mejor traducción del espíritu de actualidad, entonces, es completamente ético ⁵⁵.

Por tanto, no es verdad aparente lo que buscamos sino honestidad. Honestidad en que lo que se puede interpretar de la imagen que vemos -que por otro lado, sin interpretación queda vacía- ⁵⁶. De la fotografía de prensa exigimos esa honestidad pues el propio medio de difusión constituye un contexto en el que la lectura que hacemos de la imagen nos hace asumirla como verdadera (aquello ocurrió). Y también asumimos con cierta candidez que esa es la única manera

54 Ver el caso del filántropo Dr. Barnaldo que en 1876 manipula unos retratos del “antes” y el “después” de los huérfanos a su cuidado, después de su “rehabilitación”. En su defensa, dice que las imágenes elegidas “representan la apariencia” de una realidad aunque no sean en sí una realidad concreta (retrato individual versus tipología). Citado En: Wells, Liz, *Photography, a Critical Introduction*, London: Routledge, 2001, p. 76-77

55 Smith, E., “Fotoperiodismo (1948)” en: Fontcuberta, Joan, *Estética fotográfica*, Barcelona: GG, 2003, p. 211

56 Ver al respecto la reflexión de Fontcuberta sobre las fotografías como documento tomadas de un archivo, médicas o científicas, que al ser despojadas de su contexto y sin pie de foto que las defina, dejan de ser documentación de nada, pues no podemos interpretarlas. Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas, Fotografía y verdad*, Barcelona: GG, 1998

posible de mostrar los acontecimientos, que no hay retórica, ya no en la manera de hacer la propia fotografía sino en la edición, la puesta en página y el contexto, y no consideramos que haya fraude en ninguna parte del proceso si no hay una manipulación explícita de la propia imagen. Así pues, nos vemos obligados a asumir la verdad de lo que se nos presenta pasando por alto que los medios de comunicación de masas construyen una geografía -al fin y al cabo imaginaria- de lo real,

[...] La fotografía no supone tanto un registro de lo real como su construcción y significación ⁵⁷.

Y esta realidad construida viene dictada por órganos de poder. Es una realidad institucional. Pero, según Foucault, el poder no reside en la fuerza o presión ejercida por un grupo social sobre otro sino que se sitúa a lo largo de todo el sistema, en la selección, codificación y sistemas de difusión de conocimiento. En palabras de Liz Wells, siguiendo el pensamiento de Foucault,

Cada sociedad construye su propio "régimen de verdad", elaborando el marco, las instituciones y el discurso que validan determinados procedimientos y nos permiten distinguir las afirmaciones falsas de las verdaderas ⁵⁸.

El conocimiento del mundo más allá de nuestra experiencia más inmediata se nos entrega a través de los mass-media. Nos asoman al mundo por las ventanas que nos quieren abrir. En este sentido, ese mundo es una ilusión y una falacia, lo cual no niega la realidad de que aquello que muestran las imágenes existe u ocurrió pero desplaza el significado hacia una interpretación oficial y, por tanto, dirigida. Pasamos de vivir en una realidad cotidiana a vivir en una realidad mundial, expandida:

57 Ryan, James, R., *Picturing Empire: photography and the visualisation of the British Empire*, London: Reaktion Books, 1997, p. 214, citado en: Wells, Liz, *Photography, a Critical Introduction*, London: Routledge, 2001, p. 69

58 Wells, Liz, *Photography, a Critical Introduction*, London: Routledge, 2001, p.107

Hasta entonces, el hombre común sólo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo. Con la fotografía se abre una ventana al mundo ⁵⁹.

Desde sus inicios, los medios que distribuyen y administran la información son un poderoso medio de propaganda y manipulación revestido de veracidad y de identidad. El auge de las revistas ilustradas, como *Vu*, que anuncian una mirada al mundo prometiendo,

“páginas repletas de fotografías que traduzcan los acontecimientos políticos tanto nacionales como internacionales en imágenes [...], poniendo en contacto a nuestros lectores con el mundo entero” ⁶⁰.

siendo capaces, no sólo de mostrarnos el mundo exterior, “al otro” ⁶¹, sino de *traducirlo* en imágenes. Años después la fórmula sigue siendo efectiva, cuando *Life* se lanza en 1936 con la promesa de,

Ver y complacerse en ver, ver para ser sorprendido, para instruirse. Ver y ser visto, he aquí ahora el deseo y la nueva esperanza de la mitad de la humanidad [...], el libro de imágenes del mundo ⁶².

Nos prometen la posibilidad de abarcarlo todo (cosa que ya Goethe manifestaba imposible) ⁶³ y, además, nos convencen de que lo que estamos viendo es realmente el mundo. Para Sontag, la prensa no sólo es reduccionista sino que guía nuestras concepciones seleccionando por nosotros lo que debe mostrarse.

Lo que se denomina en la jerga periodística “el mundo” [...] es (a diferencia del mundo) un lugar muy pequeño, tanto por su geografía como por sus temas, y se espera una transmisión concisa y enfática de lo que se supone que merece la pena conocerse al respecto ⁶⁴.

59 Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona: GG, 2004, p. 96

60 Panzer, Mary, *Las cosas tal como son*, Barcelona: Blume, 2006, p. 15

61 Ese “otro” se determina por lo que no es normativo: los habitantes nativos de las colonias para los británicos, las mujeres para los hombres, etc. Panzer, Mary, *Las Cosas tal como Son*, Barcelona: Blume, 2006

62 Henry Luce, editor de *Life*, citado en: Lemagny J.C. y Rouillé A., *Historia de la fotografía*, trad. Fabián G.P., Barcelona: Martínez Roca, 1986, p. 168

63 Véase cap. II, p. 58

64 Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Santillana, 2003, p. 29

Treinta años antes había escrito:

Aunque acontecimiento ha llegado a significar, precisamente, algo digno de fotografiarse, aún es la ideología (en el sentido más amplio) lo que determina qué constituye un acontecimiento ⁶⁵.

y continúa diciéndonos que, antes que la fotografía, existe el acontecimiento, que a su vez no existe si no se nombra, define y estructura por una conciencia política existente.

Dentro del debate de la fotografía como representación de la realidad, está la cuestión de la selección que inevitablemente se ejerce en el entorno a fotografiar, el corte espacio temporal que la fotografía imprime a lo que estamos viendo y viviendo antes de fotografiarlo. Ante la imposibilidad de abarcarlo todo, hay que elegir, hay que decidir con qué parte de lo real externo quedarse. En esta decisión entran en juego factores muy diversos que van desde lo psíquico hasta las consideraciones de índole técnica. Pero ya partimos de un tipo de “manipulación” sobre lo real: la selección del motivo o del acontecimiento, el fragmento elegido del total.

Autores varios han reflexionado sobre el hecho de la fragmentación que se produce en el acto fotográfico. Para Dubois, la fotografía imprime fundamentalmente un corte brusco sobre el espacio y el tiempo que él compara, algo agresivamente, con el tajo de una cuchilla. Comparando el acto de creación fotográfico y el pictórico, que se va componiendo poco a poco y por partes, afirma:

El espacio fotográfico no está dado. Pero tampoco se construye. Por el contrario, es un espacio a tomar (o a dejar), una selección en el mundo, una *sustracción* que se opera *en bloque*. [...] Más allá de toda intención o de todo efecto de composición, el fotógrafo, de entrada, siempre corta, da un tajo, hiere lo visible ⁶⁶.

65 Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa, 1989, p. 28

66 Dubois, Philippe, *El acto fotográfico*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1994, p. 158

Dubois hace hincapié en el hecho de la selección, que es una separación, y el hecho de hacerlo de golpe, en bloque, es decir, no se construye como se elabora una pintura. Es lo que él denomina «el golpe del corte», tanto en lo espacial como en lo temporal, y que constituye la sustancia misma del acto fotográfico ⁶⁷.

Después del *index*, el *corte*. Después de la cuestión de la relación de la imagen con lo real, la cuestión de su relación con el *espacio* y el *tiempo*. Aquí todo gira alrededor de la noción de *corte*. La imagen fotográfica, en tanto es indisociable del acto que la constituye, no sólo es una huella luminosa, es también una huella trabajada por un gesto radical, que la crea por entero de un solo golpe, el gesto del corte, del *cut*, que hace caer sus golpes a la vez sobre el hilo de la duración y en el continuum de la extensión ⁶⁸.

Por un lado, aceptamos la continuidad que la huella luminosa establece entre la realidad y la fotografía, siendo el referente una presencia hecha evidente por esta huella, lo cual otorga a la fotografía una elevada noción de realidad. Pero por otro, el mismo acto fotográfico corta esta huella para separar realidad e imagen fotográfica.

A la posible manipulación anterior (composición, punto de vista, elecciones técnicas, etc.) o posterior (reencuadres, positivado, retoques, interpretación del archivo digital...) o, más bien, independientemente de ella, la separación de un fragmento a través del corte que se opera al activar el obturador de la cámara es inherente a la toma fotográfica. Para Tisseron, el corte provoca la captura del objeto, pues la interrupción del flujo luminoso hace posible retener la imagen. De ahí la expresión de que la fotografía no la hacemos sino “la tomamos” ⁶⁹.

67 Para ver el desarrollo completo de su teoría sobre el corte ver el capítulo 4: “El Golpe del Corte” en: Dubois, Philippe, *El acto fotográfico*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1994, p. 141-187

68 Dubois, Philippe, *El acto fotográfico*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1994, p. 140

69 No obstante, para fotógrafos como Ansel Adams que basa su práctica en la “previsualización”, la fotografía ya está hecha antes de la toma, que se limita a conseguir aquello que ya se ha preconcebido en la cabeza: “No tomas una fotografía. La haces”. Aunque aquí nos referimos más a la fotografía que registra el acontecimiento, la fotografía de prensa que parte de la idea generalizada de registro directo e inmediato de la realidad, no de construcción de esa realidad. Citado En: Tisseron, Serge, *El misterio de la cámara lúcida*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000

El gesto de activar el obturador provoca un corte del flujo luminoso. En las cámaras de tipo Réflex, ese corte se materializa incluso en la desaparición de la imagen en el visor durante el tiempo en que el objetivo se entreabre para dejar pasar la luz. En lo que se refiere a ese corte, el imaginario que reina como amo y señor es el de la captura. La cámara se cierra sobre la luz aprisionada como un cepo sobre su presa ⁷⁰.

La idea de la fotografía como depredación ya aparece en los primeros escritos de Sontag, remarcando la ilusión de apoderarse de aquello que “tomamos” con la cámara:

Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento, y por lo tanto a poder ⁷¹.

Reducir el mundo a una serie de acontecimientos, de elementos más pequeños, de fracciones, es poder dominarlo, reducir su escala para asimilarlo. Para Tisseron, realizamos fotografías, por ejemplo en un viaje, para asimilar posteriormente en casa los hechos o las vivencias que en el rápido transcurso de los acontecimientos no tenemos tiempo de asimilar ⁷². El hecho de hacer una fotografía supone una suerte de “encerramiento” de los componentes psíquicos, sensaciones y emociones vividas, con la esperanza de,

[...] despertar, revelar e integrar, con ocasión del descubrimiento de la imagen, todos los componentes de la experiencia -emotivos, cenestésicos, sensoriales- [...] que se encontraban encerrados en una “caja negra” psíquica por falta de espacio y tiempo para mostrarse. Esa esperanza incluye, en particular, la posibilidad de llevar a cabo una forma de simbolización verbal de la experiencia que dio lugar a la fotografía [...] ⁷³.

Al crear la imagen, se crea paralelamente, un “fuera de campo” que no aparece en la imagen pero que estaba en el espacio de la realidad externa.

⁷⁰ Tisseron, Serge, *El misterio de la cámara lúcida*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000, p. 49

⁷¹ Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa, 1989, p. 14

⁷² Tisseron, Serge, *El misterio de la cámara lúcida*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000, p. 148

⁷³ *Ibid.*, p. 29-30

[...] Lo que una fotografía no muestra es tan importante como lo que muestra. Más exactamente, hay una *relación* -dada como inevitable, existencial, irresistible- del afuera con el adentro, que hace que toda fotografía se lea como portadora de una “presencia virtual”, como ligada consubstancialmente a algo que no está allí, ante nuestros ojos, que ha sido apartado, pero que se revela allí como excluido. [...] se sabe que estaba allí en el momento de la toma, pero a un lado ⁷⁴.

Cuando contemplamos la imagen completamos lo visto con lo imaginado. Por ello, cuando en la toma fotográfica fragmentamos lo hacemos pensando en aquello que mejor re-presentará esa realidad de nuevo. Elegimos el “mejor” fragmento de los posibles en un complejo acto de reconocimiento de la escena. En esta elección intervienen factores psíquicos derivados tanto de la percepción como del aprendizaje. Los prejuicios culturales, la ideología, la intención comunicativa, marcan los límites del encuadre. A esto se suman los factores técnicos, que en la mayoría de los casos están al servicio de la intención.

Y viceversa, en la lectura de la imagen tratamos de recomponer cómo nos imaginamos la escena completa que existió en la realidad. Cuando no tenemos experiencia directa de aquello que se nos muestra, aunque jamás hayamos estado en un campo de batalla, un país, un lugar o visto determinados personajes extraños, nuestra imaginación trabaja en base a nuestra propia experiencia de las cosas: nuestro conocimiento del dolor, de la alegría o la tristeza hacen posible la comprensión o la identificación de aquello que vemos por fotografías.

Cuando contemplamos el contenido de la imagen no contemplamos fragmentos, vemos realidades completas y complejas, reconstruidas con los más o menos datos de que disponemos.

⁷⁴ Dubois, Philippe, *El acto fotográfico*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1994, p. 160

III.3. El fotomontaje como unión de fragmentos

La palabra “fotomontaje” designa una composición pictórica hecha a base de fragmentos fotográficos que pueden combinarse o no con otras técnicas. En el campo de la fotografía hay otra acepción que sería la impresión en el laboratorio de más de un negativo sobre el mismo papel fotográfico resultando en una imagen compuesta, pero a este proceso normalmente se le denomina “sobreimpresión” (lo mismo que si se realizaba en cámara en la toma exponiendo dos escenas en el mismo negativo). El concepto de fotomontaje tal y como se utiliza en la vanguardia designa el primer procedimiento, siendo los otros más del ámbito del “trucaje”.

Según la técnica empleada, Irene Lusk diferencia entre “fotomontaje”, “fotocollage” y “collage”: en el fotomontaje, las fotografías poseen una carga semántica; en el fotocollage se utiliza la fotografía pero supeditada a la composición como elemento gráfico no por su significado, y el collage emplea esporádicamente fragmentos fotográficos ⁷⁵. Aunque esta clasificación es radical pues pudiera ser que un collage empleara fragmentos fotográficos por su carga semántica además de constituir un elemento gráfico. Fotomontaje y collage con inclusión o a partir de fotografías pueden considerarse semejantes si el contenido semántico de la imagen pervive en la obra. En este sentido, cuando hablamos de fotomontaje podemos estar hablando de un tipo de collage, que es el que aquí nos interesa.

Nombrar aquí la acepción de Sergei Tretyakov de que

un fotomontaje no tiene que ser necesariamente un montaje de fotos, No: puede ser foto y texto, foto y color, foto y dibujo ⁷⁶.

y prosigue citando a Heartfield, quien afirmaba que

⁷⁵ Lusk, Irene, C., *Montagen ins Blaue*, cat. exp. Werkbund-Archiv, Giessen: Anabas Verlag, 1980, p. 17, citado en: Cañas Aparicio, María, *La teoría del montaje en Moholy-Nagy: fotomontaje y nueva visión*, [Tesis Doctoral], Facultad de Bellas Artes, Universidad de Salamanca, 1997

⁷⁶ Tretyakov, Sergei, *John Heartfield. A monograph. Moscou, 1936*, cit. en: Dawn, Ades, *Fotomontaje*, Barcelona: GG, 2002, p. 16

Una fotografía puede, por la adición de una irrelevante mancha de color, convertirse en un fotomontaje, una obra de arte de un tipo especial ⁷⁷.

poniendo de relieve que no es tanto la técnica lo que le importa como “la idea, la operación que transforma el significado de la fotografía original”. El fotomontaje como unión de fragmentos no hace únicamente referencia a un procedimiento técnico sino, sobre todo, a una concepción de la obra artística y la comunicación. Como afirma César Domela, «el fotomontaje muestra una idea, la fotografía un objeto» ⁷⁸.

Partiendo del collage, los Dadaístas llegan a la utilización de la fotografía combinada con recortes de periódicos, textos, letras y dibujos para formar una imagen a veces caótica y desconcertante de la realidad. A esta nueva forma de crear se le denominó *fotomontaje* por necesidad de diferenciarla de otras actitudes ante el arte ⁷⁹.

El Constructivismo Ruso se adhiere a la técnica del fotomontaje por la capacidad que tiene de comunicar de la forma más efectiva -y de paso realista o figurativa- las ideas políticas revolucionarias. La capacidad referencial de la fotografía hace posible alejarse del camino un tanto limitado de la abstracción sin volver a la pintura figurativa tradicional.

El fotomontaje es, por tanto, idóneo como procedimiento moderno y revolucionario. Toma de la industria tanto como del arte, participa del espíritu moderno contemporáneo, de la máquina, de la producción, de la objetividad, de la revolución y la construcción de algo nuevo. El montaje es algo que pertenece a la nueva realidad social, al igual que lo son el cine y la fotografía. Como pone de

⁷⁷ Tretyakov, Sergei, *John Heartfield. A monograph. Moscou, 1936*, cit. en: Dawn, Ades, *Fotomontaje*, Barcelona: GG, 2002, p. 16

⁷⁸ Domela, Cesar, *Fotomontaje*, exposición del 25 abril -31 mayo 1931, Kunstgewerbe Museum, Berlin, sin paginar

⁷⁹ Dawn, Ades, *Fotomontaje*, Barcelona: GG, 2002, p. 12

relieve Eisenstein, la palabra “montaje” proviene de la idea de ensamblado, una palabra procedente en principio de la industria pero que el arte va a hacer propia.

El lenguaje cotidiano ha tomado de la industria una palabra que denota el ensamblado de maquinaria, tuberías, herramientas... [pero que] aunque todavía no esta muy en boga, tiene todas las características para llegar a estarlo ⁸⁰.

Es indudable que la nueva técnica es adoptada por las vanguardias artísticas, por sus peculiares características tan acordes con los cambios sociales de su tiempo, como solución a la necesidad de comunicar no solo una idea sino una manera -fragmentaria pero holística- de vivir el mundo contemporáneo.

La técnica del montaje en el cine también se inicia en esta época como su máximo elemento de lenguaje. Montaje se denomina al procedimiento de unir dos fragmentos independientes de película, siendo en realidad un complejo proceso de combinación de imágenes. Parece ser que el término se incorpora desde la fotografía y según Marie Seton, fue el cine soviético el que importa el concepto ⁸¹.

Para Eisenstein, principal precursor de esta técnica y el que la lleva a sus consecuencias más extremas, el montaje es principalmente choque, “conflicto”, interrelación entre planos consecutivos de donde surgirá una nueva interpretación de las imágenes en una relación dialéctica ⁸². En la unión de fragmentos opuestos el resultado es diferente de la mera suma de las partes. El conflicto en el cine, la forma más elevada de arte para Eisenstein, se establece en varios niveles, entre planos (montaje) y dentro del plano (gráfico, espacial...) que provoca una sensación dinámica y del que surgirá una nueva forma, un nuevo concepto, un movimiento.

Considero además dinámico el surgimiento de nuevos conceptos y puntos de vista en el conflicto entre el concepto habitual y la representación

80 Kahn, Douglas, *John Heartfield. Art and Mass Media*, New York: Tanam Press, 1985, p. 108

81 Seton, Marie, *Sergei M. Eisenstein, a biography*, London: Dennis Dobson, 1978 (1ª ed. 1952), p. 82

82 Eisenstein, S. M., “La dialéctica de la forma cinematográfica”, citado en: *El cine soviético de todos los tiempos*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, col. Documentos, nº1, 1998

particular: como dinamización de la inercia de la percepción; como dinamización de la “visión tradicional” en una visión nueva ⁸³.

Hasta entonces, el cine había empleado el montaje como simple encolado de fragmentos en orden cronológico o alternando acciones paralelas de acciones diferentes (perseguidor/perseguido) como hace Griffith. Los nuevos planteamientos en torno al montaje como construcción hacen que se desarrolle aportando una nueva dimensión al lenguaje cinematográfico.

La idea de montaje, proveniente de la experimentación de Lev Kuleshov con la yuxtaposición de imágenes para variar el significado y la lectura que hacemos de ellas, busca la creación de realidades más allá del sentido representacional del fotograma. Eisenstein persigue una fórmula “matemática” o inequívoca de lectura de la imagen que ante una yuxtaposición determinada provoque una respuesta precisa ⁸⁴. Aunque la respuesta emocional depende de factores tanto del espectador como de la cultura, hay en Eisenstein una búsqueda de una gramática del montaje que haga de esta técnica un elemento básico del lenguaje visual. El montaje es construcción a partir de fragmentos que rompen la unidad de la realidad mostrada para producir una respuesta o efecto determinado. Para Aumont, el fragmento es uno de los elementos fundamentales de la teoría del montaje de Eisenstein ⁸⁵. Desarrolla la idea de fragmento como unidad de composición que sólo funciona en relación al resto de los elementos.

La separación en piezas de montaje viene determinada por el hecho de que cada pieza en sí misma no tienen realidad alguna. Pero cada pieza misma está en una posición para evocar una determinada asociación ⁸⁶.

⁸³ Eisenstein, S. M., “La dialéctica de la forma cinematográfica”, citado en: *El cine soviético de todos los tiempos*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, col. Documentos, nº1, 1998, p. 96

⁸⁴ Un trabajo muy completo sobre el montaje en Eisenstein es: Aumont, J., *Montage Eisenstein*, London: MFI Publishing, 1987 (ed. or. en francés, 1979)

⁸⁵ Aumont, Jacques, *Montage Eisenstein*, London: BFI Publishing, 1987 (ed. or. francés, 1979), p. 29-sigs.

⁸⁶ Eisenstein, Sergei, “The dramatury of film form (1929)” en Taylor, Richard, (ed.) *Eisenstein Writings 1922-1934*, p. 178

El significado se transmite en la relación entre los fragmentos, primero en el salto de uno a otro, después en el conjunto al que pertenece. El fragmento no funciona por sí mismo sino en un sistema global, orgánico.

El arte no está en alguna toma exótica o un ángulo de cámara inesperado o exagerado. El arte reside en el hecho de que cada fragmento de una película debería ser una parte orgánica de un todo orgánicamente concebido ⁸⁷.

Para Eisenstein, la presentación de un hecho de forma directa es sólo «información» pero carece de capacidad transformadora. La conversión a «fragmentos» es lo que opera el cambio, de un pedazo de información a una realidad compleja y experimentada emocionalmente.

Por ejemplo, un asesinato en el escenario tiene meramente un efecto psicológico. Percibido como una *única* secuencia de montaje actúa como un elemento de *información*, un título. Sólo empieza a funcionar *emocionalmente* cuando es presentada en fragmentos de montaje. En piezas de montaje, en que cada una provoca una cierta asociación, la suma de las cuales resulta en un sentimiento emocional complejo compuesto ⁸⁸.

Fotomontaje y cine están muy relacionados entre sí. A propósito de la exposición sobre fotomontaje celebrada en 1931 en Berlín, Cesar Domela afirmará,

Existen ciertas analogías entre el fotomontaje y el cine con la diferencia de que el cine muestra en movimiento lineal lo que el fotomontaje reúne sobre el plano ⁸⁹.

También Heartfield afirma que el fotomontaje,

introducía la representación de imágenes simultáneas con ángulos de visión y planos en perspectivas diversas, mediante las cuales se obtenía una especie de película cinematográfica inanimada ⁹⁰.

87 Eisenstein, Sergei, "The dramaturgy of film form (1929)" en Taylor, Richard, (ed.) *Eisenstein Writings 1922-1934*, p. 225

88 *Ibid.*, p. 178

89 Domela, Cesar, *Fotomontaje*, exposición del 25 abril -31 mayo 1931, Kunstgewerbe Museum, Berlin, sin paginar

90 Pierre, José, *El Futurismo y el Dadaísmo*, Historia General de la Pintura, tomo 20, Madrid: Aguilar, 1968, p. 127

El principio que en el cine actúa para crear la forma cinematográfica es el mismo que en el fotomontaje convierte una serie de fragmentos en una realidad compleja diferente, pero mientras que el cine opera en la secuencialidad, dependiendo la narrativa de la estructura dramática, en el fotomontaje el observador atiende en una imagen a una simultaneidad espacio-temporal.

Es interesante constatar cómo en los fotomontajes realizados por Moholy-Nagy en un periodo de su vida, de 1922 a 1927, a los que denomina *fotoplásticas*, el grafismo es el elemento diferenciador. La fotoplástica, como él la entiende, es una combinación de fotografía y plástica, es decir, la línea del dibujo y los elementos de la pintura constructivista de la que él proviene. Por tanto, la fotoplástica es un fotomontaje con grafía, que busca ampliar las posibilidades de la fotografía en lo que él denomina una “representación de una suprarrealidad orgánica”⁹¹, dando como resultado de la composición una lectura clara y objetiva «de forma más económica pues el significado está concentrado en la imagen y la simultaneidad»⁹².

[La fotoplástica] es un método experimental de representación simultánea; interpenetración comprimida, de ingenio verbal y visual; misteriosas combinaciones con los medios imitativos más realistas que penetran en esferas imaginarias⁹³.

La fotoplástica pone de manifiesto cómo la grafía expande nuestra capacidad de conocer. Opera en el espacio y en el tiempo, condensando los estímulos de manera que los percibimos en la simultaneidad.

El efecto de la fotoplástica se deriva de la penetración y combinación de cosas que son inherentes a la vida pero no siempre visibles, la percepción visual de la simultaneidad de los acontecimientos⁹⁴.

91 Cañas Aparicio, María, *La teoría del montaje en Moholy-Nagy: fotomontaje y nueva visión*, [Tesis Doctoral], Facultad de Bellas Artes, Universidad de Salamanca, 1997, p. 154

92 Ibid., p. 157

93 Ibid., p. 154

94 “Fotografie ist Lichtgestaltung” [La fotografía es creación con la Luz], *Moholy-Nagy*, cat. exp. IVAM, Valencia, 1991, p. 358, citado en: Cañas Aparicio, María, *La teoría del montaje en Moholy-Nagy: fotomontaje y nueva visión*, [Tesis Doctoral], Facultad de Bellas Artes, Universidad de Salamanca, 1997, p. 156

III.4. Fotomontaje y prensa: política y propaganda

III.4.1 Primeros fotomontajes en prensa y fotografía de guerra

Si la fotografía nace con el sentido de lo real adherido a sí misma pronto se va a descubrir cómo es tan manipulable como cualquier discurso. Para la historiadora Naomi Rosenblum esta capacidad de la imagen para certificar tanto como falsificar se pone de manifiesto ya desde el siglo XIX.

Entre 1855 y 1870, las imágenes fotográficas de guerras e insurrecciones eran generalmente aceptadas como verdaderos aunque dolorosos espejos de la realidad, pero después de la comuna de París de 1871 emergieron otros aspectos en relación con la documentación de acontecimientos políticos controvertidos ⁹⁵.

Entre estos aspectos estaba, por un lado, el uso que a esas fotografías se les podía dar, diferente para el que fueron tomadas: las consecuencias para los líderes de la comuna cuyos retratos realizados en el breve periodo de su victoria sirvieron después para identificarlos y ejecutarlos. Por otro lado, se pone de manifiesto el engaño que puede esconderse detrás de una buena manipulación cuando se descubre que imágenes que supuestamente documentaban las “atrocidades” de los comuneros, demostraron ser falsas, como aquella de Eugène Appert de 1871 en la que se muestra a los comuneros “masacrando” a dominicos en una puesta en escena que ahora se nos haría más evidente, y publicado junto con los nombres de los personajes que aparecen bien identificados, bajo el título “Crimes de la Commune”.

El “realismo” de esos trucajes fomentó su venta entre el público que, conmovido con las vivencias de un pasado próximo, hallaba en esas imágenes la posibilidad de achacar las desgracias presentes a los “malos” que protagonizaron los acontecimientos ⁹⁶.

⁹⁵ Rosenblum Naomi, *A world History of photography*, New York, London, Paris: Abbeville Press, 1997, p. 184

⁹⁶ Souguez, Marie Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid: Cátedra, 1996, p. 165

No es que fuera la primera vez que se manipulaba la fotografía pero sí la primera que se hace sobre material aparentemente documental, iniciando un camino de manipulaciones de información sin vuelta atrás.

Las primeras fotografías de guerra realizadas en el campo de batalla de Fenton, Beato o Gardner se permiten una puesta en escena pues no necesariamente fotografiaban los sujetos tal como los encontraban:

Fotografiar era componer (poner sujetos vivos, posar) y el deseo de arreglar los elementos no desapareció porque el tema estuviera inmovilizado o inmóvil. No debería sorprender entonces que muchas imágenes canónicas de las primeras fotografías bélicas hayan resultado trucadas o que sus objetos hayan sido amañados ⁹⁷.

En una famosa fotografía de Fenton *El valle de la sombra de la muerte* (1885), las balas de cañón, que estaban amontonadas al lado del camino en la primera fotografía, están dispersas en la segunda ⁹⁸. No hay que olvidar, por un lado que la sensibilidad del público estaba todavía guiada por la representación pictórica no tan directa y “real” como la fotografía y, por otro, que las imágenes que Fenton toma responden al encargo de presentar a la armada británica en su mejor aspecto, incluso bucólico ⁹⁹.

Las fotografías se componían y presentaban en álbumes destinados a la realeza británica y francesa, fueron expuestas en Londres y París, y fueron vendidas individualmente en estas ciudades y en Nueva York; además, suministraban material para hacer grabados para ilustrar la prensa londinense ¹⁰⁰.

Del mismo modo, Beato toma unas fotografías de la rebelión de indios contra británicos en 1857 del devastado palacio de Sikandarbagh reconstruyendo el escenario de la masacre de los Cipayos varios meses después.

97 Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Santillana, 2003, p. 65

98 *Ibid.*

99 Rosenblum, Naomi, *A world History of photography*, New York, London, Paris: Abbeville Press, 1997, p. 182

100 *Ibid.*

Beato construyó las ruinas como un campo de insepultos, situando a algunos nativos junto a dos columnas al fondo y distribuyendo huesos humanos por el patio ¹⁰¹.

Conociendo este hecho se nos hace difícil saber si otras escenas de devastación de Beato, en las que aparecen los muertos aparentemente tal como cayeron, son más o menos fieles a la realidad pues no hay un “trucaje” de la imagen y lo que aparece ante la vista “estaba ahí”, montado o no. Del mismo modo, los fotógrafos que trabajan para Brady también recomponen el escenario de la muerte reubicando algunos de los cadáveres a un lugar más “fotogénico”.

Lo extraño no es que muchas fotos de noticias, iconos del pasado, entre ellas algunas de las más recordadas de la Segunda Guerra Mundial, al parecer hayan sido trucadas; sino que nos sorprenda saber que fueron un truco y que ello siempre nos decepcione ¹⁰².

Pero no toda manipulación está dirigida por el deseo de engañar. El “componer” es inherente a la toma fotográfica. El descomponer y volver a recomponer, propio del fotomontaje, puede tener la intención de clarificar el mensaje, de ordenar el caos de lo que se nos presenta para hacerlo más comprensible. Y para ello, el artista utiliza medios propios del lenguaje estético como un modo de organización.

La puesta en página y el fotomontaje van a ser medios que eficazmente serán utilizados en prensa para ilustrar el acontecimiento de una manera más verídica y emocional. La revista francesa sobre temas deportivos *La Vie au Grand Air* será la primera en usarlo en 1898. Esta revista es innovadora tanto por el uso del fotomontaje como por la puesta en página combinando planos detalle y generales y la «ruptura de la mancha gráfica habitual» ¹⁰³. En un reportaje sobre los juegos olímpicos de Londres, se publica el 26 de julio de 1908 en doble página interior una

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 66

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Soussa, Jorge Pedro, *Historia Crítica del fotoperiodismo occidental*, Zamora: Comunicación Social, 2011, p. 59

composición donde sobre un fondo de imágenes en distintos tamaños representando diversos momentos de los juegos a modo de collage, aparece una gran figura central saltando hacia el lector, causando un gran efecto dinámico, que como dice Lemagny «pone de manifiesto su hazaña»:

En la prensa, la fotografía ya no debe solo representar sino mediatizar ¹⁰⁴.

No basta con la realidad de los hechos en una fotografía sino que importa el cómo los hechos son mostrados al público. Todo el desarrollo del diseño gráfico que va a evolucionar rápidamente en las páginas de diarios y revistas junto con el lenguaje de la publicidad van a demostrar que la manera de presentar el acontecimiento tiene tanto que decir como el propio acontecimiento. Será en el campo de la comunicación gráfica donde el fotomontaje alcance sus mayores cotas, especialmente en el desarrollo del cartel como plano de comunicación.

III.4.2. Fotomontaje y lucha política en las vanguardias

La revolución rusa de 1917 abrirá un campo de experimentación tan creativo y fructífero que marcará el lenguaje plástico de la vanguardia. El régimen comunista que trajo consigo la revolución soviética encontró en los artistas de vanguardia un claro apoyo. De artistas pasan a ser individuos al servicio de un ideal colectivo. La nueva era se inaugura bajo el estandarte de la modernidad, temas y materiales se renuevan para dar paso a una nueva función de la expresión. Arte y política se convierten en una misma cosa.

Denominándose a sí mismos productivistas, comenzaron a explorar las cualidades artísticas inherentes a los materiales, como la forma y el color, y a captar el espíritu de la era tecnológica moderna [...] La revolución bolchevique de 1917 les ofreció una gran oportunidad. Los productivistas socialistas estaban entusiasmados por participar en la creación de una nueva sociedad predicada por los políticos del nuevo régimen, y

¹⁰⁴ Lemagny J.C. y Rouillé A., *Historia de la fotografía*, Barcelona: Martínez Roca, 1986, p. 79

saborearon la oportunidad de trabajar junto a los obreros, científicos e ingenieros. Por su parte, el régimen estaba satisfecho de encontrar artistas que desearan apoyar la revolución ¹⁰⁵.

Uno de los más destacados fue Vladimir Tatlin que con su monumento a la Tercera Internacional (1919) «reflejaba la visión tanto de los políticos como de los artistas» ¹⁰⁶. Utilizaba diferentes materiales y ensamblajes en la creación de sus proyectos públicos. Pero había otros artistas que no estaban de acuerdo con esta supeditación del arte a la política sino que defendían el arte por el arte. Gabo y Pevsner (este último difundió su idea del constructivismo que luego fue llamado europeo o Internacional) o Malevich con los enunciados del denominado Suprematismo (aunque ambos son abstractos y geométricos difieren en el papel político), apostaron por un arte puro, lo que trajo como consecuencia que en menos de tres años se tuvieron que ir de Rusia.

Malevich y Tatlin mantenían posiciones opuestas respecto al papel del arte. Malevich sostenía que el arte era una actividad aislada, sin obligaciones sociales ni políticas. Tatlin, por el contrario, sostenía que el arte podía y debía ejercer un impacto en la sociedad ¹⁰⁷.

Por tanto, el Constructivismo será el máximo exponente artístico de la revolución y su aplicación a los carteles de propaganda soviética se cuenta entre los más innovadores haciendo uso tanto de la fotografía como del dibujo realista y la plástica pictórica, componiendo un mensaje directo y unívoco fiel a la ideología que propagan. No nos planteamos la “verdad” o “falsedad” de una afirmación sino la idoneidad del mensaje por el modo en que se nos ofrece.

Para Gustav Klucis, uno de los mejores exponentes del fotomontaje constructivista, el fotomontaje es realista y documental, busca la organización expresiva, es una construcción, es dinámico y puede mover al espectador a la

¹⁰⁵ Dempsey, Amy, *Estilos, escuelas y movimientos*, Barcelona: Art Blume, 2002-2008, p. 106

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 106

acción ¹⁰⁸. La acción, es decir, la respuesta ya sea emocional, de consumo o moral, es lo que importa como postulaba Eisenstein; y lo es tanto en la publicidad comercial como en la propaganda política.

En algunos de sus carteles, Klucis utiliza fotografías con escenas reales de la “noticia” que cuenta. Por ejemplo, en *Todo Moscú construye el metro* (1934), las imágenes se disponen de tal manera que recogen varios aspectos de la información, el antes y el después de las obras, el trabajo duro y el esfuerzo y el uso del metro terminado por la ciudadanía, reforzando la idea de trabajo comunitario, y unidos todos por la alfombra roja que cruza la escena que otorga estructura a la composición y forma parte de la lectura e interpretación de la imagen.

La inserción del grafismo tiene en Klucis una funcionalidad concreta y las imágenes, sean fotografías de prensa o dibujos, apoyan y completan la información que nos quiere dar. Donde otros artistas utilizan elementos quizá más simbólicos, como una calavera o las piernas de una mujer, Klucis extrae el sentido de fragmentos de la realidad tomándola como tal: fotografías de las masas en una manifestación, la documentación de las obras del metro, o retratos de personajes políticos reconocibles.

Para Gustav Klucis,

El fotomontaje, como el método más innovador del arte plástico, está estrechamente ligado al desarrollo de la cultura industrial y los medios de la cultura de masas [...] Surge una necesidad de un arte cuya fuerza sea una técnica investida de un aparataje y una química alcanzando los estándares de la industria socialista. El fotomontaje ha resultado ser dicho arte ¹⁰⁹.

La vanguardia rusa tiene muy claro cuáles son los objetivos del arte en cualquiera de sus manifestaciones y en la necesidad de propagar las ideas

¹⁰⁸ Albera, F., *Eisenstein et le constructivismo Russe*, Lausanne: L'Age D'Homme, 1990, p. 142

¹⁰⁹ Dawn, Ades, *Fotomontaje*, Barcelona: GG, 2002, p. 63

revolucionarias buscan los medios más eficaces para llegar a las masas. Adoptan el montaje como,

[...] un instrumento para revelar lo que se denominaba “la verdad documental”. En lugar de confiar en los convencionales modos de representación gráfica de la época, los Constructivistas [...] buscaban despertar en la clase trabajadora el sentido de una existencia socialista contemporánea mediante el uso de fotografías y texto en el mensaje visual. Como sus colegas en el cine ruso, estaban convencidos de que el montaje [...] era capaz de comunicar nuevas realidades ¹¹⁰.

Las revistas y el cartel, aparte del cine y otras manifestaciones artísticas como la música o el teatro, son los medios comúnmente utilizados para la difusión de este mensaje. Revistas como *Sovfoto Magazine* y *Lef* en Moscú y *AIZ* (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*) en Alemania publican fotomontajes de Rodchenko, Klucis, Lissitzky o Heartfield.

De entre todos los artistas, serán los fotomontajes de John Heartfield para la causa comunista los que causen gran impacto por la eficacia con la que lanzan el mensaje (el mismo Renau declara haber ampliado radicalmente las posibilidades de expresión al conocer los fotomontajes de Heartfield a través de la revista *AIZ*) ¹¹¹. En 1917 Heartfield junto a su hermano Herzfelde (el apellido original alemán de Heartfield) funda la editorial Malik (Malik Verlag) con el propósito de difundir el trabajo de George Grosz, al que habían conocido en 1915. La imprenta le permite los primeros experimentos con tipografía e imagen que le llevan hacia un nuevo concepto del cartel. Inicialmente publicados en la revista *Neue Jugend*, la incorporación al KPD, partido comunista alemán, refuerzan su relación con la

110 Rosenblum, Naomi, *A world History of photography*, New York, London, Paris: Abbeville Press, 1997, p. 398

111 Carulla, Jordi; Carulla, Arnau, *La Guerra Civil en 2000 carteles*, vol.1, Barcelona: Postermil, 1997, p. 73

propaganda política, trabajando para otras editoriales y revistas de izquierdas como *Die Pleite*, *Der Knüpfel* o *Die Rote Fahne* ¹¹².

En el desarrollo del fotomontaje político, Heartfield combina tanto fotografías de actualidad como tomas propias, un concepto moderno de la tipografía y sus conocimientos sobre retoque, para conseguir que el mensaje sea claramente portador de las ideas políticas que quiere transmitir.

Una tipografía moderna y un retoque muy cuidadoso y preciso conducen a una declaración inequívoca, que con alusiones a la política de cada día, mostraba la injusticia del capitalismo ¹¹³.

En la unión de texto y fotografía encontramos un medio de comunicación que supera a ambos por separado dirigiendo la intención comunicativa a su objetivo. El escritor soviético Sergei Tretiakov escribe en 1936,

Si la fotografía, bajo la influencia del texto, expresa no simplemente el hecho que muestra sino también la tendencia social expresada por el hecho, entonces es realmente un fotomontaje ¹¹⁴.

El texto tiene la capacidad de anclar la polisemia de toda imagen fotográfica (al igual que lo hace un título o el pie de foto). La comunicación a través del grafismo dirige las emociones y demuestra ser un arma efectiva en la lucha política.

Jan Tschichold, que trabajaba en el campo del diseño gráfico y que publica junto a las fotografías de Franz Roh el libro *Foto Auge* referente a la exposición *Film und Foto* de Stuttgart en 1929, será

[...] el primero en subrayar la eficacia de la fotografía en la tipografía [...] creó una tipografía simplificada, cuya meta era transmitir la información lo más claramente posible ¹¹⁵.

112 Atkins, H., "John Heartfield (1891-1968)", *Berlin-Moskau 1900-1950*, cat. exp. Berlinische Galerie Berlin, München: Prestel, 1995, p. 319

113 *Ibid.*

114 Tretiakov, Sergei, cit. en: Dawn, Ades, *Fotomontaje*, Barcelona: GG, 2002, p. 17

115 Monzó, Josep Vicent, *Fotomontaje en la colección del IVAM*, Valencia: Aldeasa-IVAM, 2000, p. 291

En 1925 escribe el ensayo *Tipografía Elemental* seguido en 1926 del libro *La Nueva tipografía* donde desarrolla sus teorías sobre el valor de la unión de tipografía y fotografía en la comunicación gráfica. La imagen es más elocuente y rápida que el mero texto.

Hoy, con la fotografía, estamos en disposición de experimentar muchas más cosas, mejor y más rápidamente que por la vía poco fácil de la palabra o la escritura ¹¹⁶.

En dicha exposición, la sala que corrió a cargo de Heartfield, la dedicó a demostrar las diferentes y numerosas aplicaciones de la fotografía: Foto Montaje/ Foto Prensa/ Foto Grafismo/ Foto Cartel/ Foto Sátira y Foto Editorial junto a las consignas «Pinta con la fotografía, haz poesía con la fotografía» ¹¹⁷ y «Utiliza la fotografía como un arma» ¹¹⁸.

Tantas innovaciones en el campo del arte y de la comunicación vienen auspiciadas por un abonado terreno de movimiento político y social que estimula la producción artística a todos los niveles. Como lo expresa Tretiakov en un ensayo sobre los artistas revolucionarios de occidente, tales como Heartfield o Brecht, contra el «arte como narcótico» hay que desarrollar un «arte sobre la realidad» que sea capaz de transformarla ¹¹⁹. El «camino correcto», tal como se pone de manifiesto en el Encuentro Internacional de Artistas Revolucionarios celebrado en Moscú en 1931 y al que Heartfield fue invitado, es el que este mismo artista al igual que los Constructivistas rusos han trazado.

La lucha política, como nos recuerda Rosa Olivares, está presente en toda la historia del fotomontaje.

¹¹⁶ Monzó, Josep Vicent, *Fotomontaje en la colección del IVAM*, Valencia: Aldeasa-IVAM, 2000, p. 291

¹¹⁷ "Male mit Foto dicte mit Foto"

¹¹⁸ Atkins, Helen, "John Heartfield (1891-1968)" en: *Berlin-Moskau 1900-1950*, cat. exp. Berlinische Gallerie Berlin, München: Prestel, 1995, p. 319

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 341

Resulta curioso ver cómo a lo largo del tiempo, desde Renau o Heartfield hasta Martha Rosler o Peter Kennard, no importa el proceso técnico, la actitud de los artistas ha sido básicamente la misma: la crítica, la lucha política abierta contra el uso excesivo de la fuerza, contra el poder del dinero, contra las guerras, podríamos decir “contra el tirano” ¹²⁰.

Esto quizá sea debido a que los medios de masas son un reflejo de los personajes y los actos que éstos provocan en la realidad social, haciendo que los artistas que quieren cambiar esa realidad se fijen en la recreación de los acontecimientos que nos devuelven los media. Pero cuestionando la pertinencia actual de la inclusión de lo político en el arte, Brihuega nos alerta de que cuando el arte se somete a las exigencias del mercado la temática política y social se convierte en mero espectáculo. El arte socialmente comprometido no tiene cabida en el mundo institucional y de consumo en el que el campo del arte se ha convertido.

Lo que hoy se considera política y socialmente comprometido se encuentra [...] acosado en los fundamentos de su mismísima identidad por la general insignificancia comunicativa que hoy ostenta el arte dentro de los nuevos ecosistemas visuales hegemónicos ¹²¹.

Si tanto el mundo de la prensa y la comunicación como el de la cultura en general está dominado por poderes fácticos que responden a sus propios intereses hay que reencontrar una vía de acción que no se sustente por los mismos pilares.

Es necesario replantear la pertinencia de algunos conceptos sintácticos y semánticos del lenguaje visual cuyo uso es habitual en la problemática del compromiso político y social del arte (aunque se trate muchas veces de meros conceptos de estilo). Me refiero a nociones como *realismo* (en todo su abanico de acepciones), exhibición ejemplarizante del infortunio y la

120 Olivares, Rosa, “El ojo que corta como un cuchillo”, Exit, nº 35, “Cortar y pegar Cut & Paste”, 2009, p. 8

121 Brihuega, Jaime, “Renau de nuevo” en cat. *Josep Renau 1907-1982, Compromiso y cultura*, Valencia: Universidad de Valencia y SECC, 2008, p. 30

injusticia, testimonio del acontecer histórico, fervor propagandístico, demagogia, épica y mítica y hagiografía de valores éticos o políticos, etc.¹²²

Lo que se propone no es abandonar todo intento de hacer un arte comprometido sino alejarnos de los presupuestos de realidad que hasta ahora los medios de comunicación ostentan. Ante la avalancha de imágenes desagradables por lo directas y lo morbosas el dolor se espectaculariza, pero la situación actual en la generación de cultura hace más necesario que nunca la intervención del arte para romper la hegemonía sobre la cultura de masas.

[...] su pertinencia [...] viene replanteada ahora desde las afueras del territorio del arte; esto es, desde algunas manifestaciones de la cultura de masas, que en nuestros días han adoptado grados de miseria intelectual, ética y estética sin precedentes: la existencia de la llamada *cultura basura*, [...] Y digo *totalitarismo* ya que se trata de manifestaciones surgidas de poderes socialmente hegemónicos pero no "democráticamente" constituidos. Poderes tan contundentes de cara al imaginario colectivo como los que desplegó la propaganda (artística o no) de los totalitarismos que vio consolidarse el segundo tercio del siglo XX¹²³.

Hoy en día la capacidad del arte como medio de comunicación es más necesaria que nunca, precisamente porque ha perdido la capacidad de formar parte de la cultura de una colectividad. La antigua función del mito a que hacía referencia Lévi-Strauss¹²⁴ ha sido asumida por otros poderes. El arte ya no tiene acceso al imaginario colectivo.

Esta es la situación dentro de la que tiene lugar esa mencionada reducción a la insignificancia social que ha experimentado el arte, cuyo papel y funciones de cara al grueso de la colectividad han quedado reducidos a esa mera retórica suntuaria desde la que resulta infructuoso acceder a la

122 Brihuega, Jaime, "Renau de nuevo" en cat. *Josep Renau 1907-1982, Compromiso y cultura*, Valencia: Universidad de Valencia y SECC, 2008, p. 36

123 *Ibid.*, p. 36-37

124 ver Cap., II.3.1., p. 76, Lévi-Strauss y el concepto de «Bricolage»

configuración de los grandes términos ideológicos del imaginario colectivo

125.

Ante la cultura “narcotizante” se imponen como necesarios nuevos lenguajes vinculados a lo artístico, a la creatividad y a la generación de experiencias de comunicación que sean capaces de abrir caminos a la reflexión. Si el arte ha perdido poder comunicativo, reducido a la expresión de individualidades muy alejada su influencia de las realidades sociales, hacen falta artistas que, desarrollando un lenguaje propio y eficaz, incidan sobre los problemas que aquejan a las sociedades. Pero no se trata simplemente de hacer propaganda o tomar partido. Para Benjamin, tal como expone Didi-Huberman, el autor debe convertirse en productor superando la mera propaganda o la «pura creación», proponiendo un contradiscurso y abriendo nuevos campos de conocimiento.

[...] el autor se convierte en productor en la medida en que no se contenta con crear una obra inédita, sino que hace de su obra una posible contra-información, un pensamiento inaudito, un *conocimiento nuevo* que los medios oficiales de información silencian, ya sea por censura o por ignorancia, por interés político o por vulgaridad simplemente. Se trata, dice Benjamin, de sobrepasar la alternativa estéril del propagandista y del artista, es decir, de la toma de partido y de la pura creación ¹²⁶.

El artista debe ser un creador comprometido. Hablando de la pertinencia de un arte como el de Renau, Brihuega afirma,

Pues bien, estoy seguro de que Renau se apuntaría a un debate edificado precisamente sobre tales bases. [...] también estoy además seguro de que Renau adaptaría sus medios expresivos a parámetros de eficacia que le permitiesen denunciar la injusticia, la desigualdad, la miseria y el embrutecimiento del mundo subdesarrollado, [...] ¹²⁷.

125 Brihuega, Jaime, “Renau de nuevo” en cat. *Josep Renau 1907-1982, Compromiso y cultura*, Valencia: Universidad de Valencia y SECC, 2008, p. 37

126 Benjamin, W., “L’auteur comme producteur” (1934), *Essais sur Brecht*, op cit. “L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique” *Oeuvres*, III, Paris, Gallimard, 2000, cit. en: Didi-Huberman, G., *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2013, p. 114

127 *Ibid.*

El arte es capaz de abrir caminos desde proyectos contemporáneos que proponen no la contemplación pasiva sino la experiencia directa a través de la interrelación con otros sentidos, la realidad y la memoria, para potenciar la elaboración de significados por parte del espectador que le lleven al conocimiento.

III.4.3. Fotomontaje y arte en los inicios

De los inicios del collage en su más amplia acepción de encolado de fragmentos o materiales sobre otros remitimos al primer capítulo del estudio de Herta Weschler ¹²⁸, donde rastrea los primeros actos de encolado de papeles en manuscritos de Japón en el siglo XII pasando por un elaborado arte persa de la encuadernación, primero repujado en cuero y luego introduciendo artes relacionadas con el recorte de papel en el siglo XVI, los iconos rusos y la profusión de ornamento de cuadros y objetos religiosos en el Barroco, las composiciones en álbumes, postales y carteles de los más diversos objetos, prácticas habituales en los hogares hasta el siglo XIX en Europa.

Resumiendo, podemos constatar que el collage, la composición y el cuadro con materiales, tienen incontables predecesores en el siglo pasado, de los cuales sólo una mínima parte puede relacionarse con lo que se crea en la actualidad. Todos estos trabajos quedan como productos del arte manual popular o de aficionados, en las líneas colaterales del desarrollo artístico sin influir en él. Será en el siglo XX que el collage en manos de artistas creativos se transforma en un nuevo medio de expresión, válido, que ha contribuido a impresionar el rostro de nuestro tiempo ¹²⁹.

El siglo XX lo que verá será el redescubrimiento de una técnica para fines expresivos radicalmente distintos alejándose de la finalidad estética y de entretenimiento para encontrar una potente finalidad comunicativa. Algunas de las técnicas características de la vanguardia ya habían sido usadas en fotografía en el

¹²⁸ Weschler, Herta, *La historia del collage, Del Cubismo a la actualidad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980 (ed. or. revisada 1974)

¹²⁹ *Ibid.*, p. 22

siglo XIX tales como fotogramas, solarizaciones o sobreimpresiones, al igual que los puntos de vista inusualmente altos o bajos tan característicos del nuevo lenguaje. Lo importante de este resurgimiento es que técnicas que existían esporádicamente pasan a ser centro de experimentación y se constituyen en fundamento de toda una revolución del lenguaje plástico y visual. Como dice Naomi Rosenblum, su momento había llegado.

Aunque un cierto número de artistas ha reivindicado la invención del montaje, al igual que la fotografía sin cámara [fotograma], era una vieja idea cuyo momento había llegado ¹³⁰.

En los inicios de la fotografía, el montaje responde, o bien a una necesidad técnica debido a las limitaciones de los materiales químicos, o bien a un deseo de elevar la fotografía a la categoría de “arte”.

Los comienzos del fotomontaje proceden de querer conservar el carácter pictórico en las fotografías de paisajes. «M. Silvy para la ejecución de sus cuadros tiene un sistema excelente [...] no pega sobre todos los paisajes indiferentemente un cielo formado por un cliché uniforme; cada vez que es posible, se toma el trabajo de subrayar sucesivamente y por partes la vista del paisaje y la del cielo que lo corona» ¹³¹.

Esto mismo es lo que realiza Gustave Le Gray en *La ola* (1856), haciendo dos placas independientes para el cielo y el mar combinados luego en la copia, consiguiendo un resultado espectacular que soluciona el problema de la pobre latitud de exposición de los materiales fotográficos de la época ¹³². La finalidad que persiguen es estética al igual que otros fotógrafos que trabajan con el calotipo (proceso negativo-positivo que sustituye al inicial del daguerrotipo), compondrán imágenes “inexistentes” de la combinación de varios negativos. Gustav Rejlander en *Two ways of life* (1857) o Henry Peach Robinson en *Fading Away* (1858), realizan

¹³⁰ Rosenblum, Naomi, *A world History of photography*, New York, London. Paris: Abbeville Press, 1997, p. 397

¹³¹ Benjamin, W., *Libro de los Pasajes*, Madrid: Akal, 2005, p.693, cita a: Figuiet, Louis, *La fotografía en el salón de 1859*, París, 1860, p. 9

¹³² Souguez, Marie Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid: Cátedra, 1996, p. 130

unas imágenes realistas con el deseo de disimular el proceso técnico de cómo están compuestas preocupados por elevar la fotografía al nivel de arte.

Esta técnica se hizo bastante usual entre los fotógrafos que querían imitar las barrocas composiciones de la pintura académica, si bien su meta es siempre la de disimular tal artificio, para que el conjunto no pareciera un fotomontaje ¹³³.

Este deseo de ocultar el proceso del montaje se aleja del concepto de montaje tal como es desarrollado en la vanguardia, que precisamente encuentra su fuerza en la composición explícita de fragmentos.

David Octavius Hill realiza una pintura en 1866 a modo de “retrato conjunto” de la *Firma del acta de separación de la Iglesia de Escocia*, partiendo de los retratos individuales fotográficos tomados en 1843 ¹³⁴. Para Roman Gubern,

Con su acción Hill había descubierto el principio de divisibilidad de la imagen en componentes fotografiables aisladamente, aunque su resultado final fue una pintura ¹³⁵.

En los mismos inicios del daguerrotipo encontramos retratos múltiples en una misma placa y desde los años 1860 los estudios de retrato comenzarán a utilizar la impresión de múltiples retratos en una cartel para publicitar el negocio ¹³⁶.

El desarrollo que la tarjeta postal experimenta a principios del siglo XX trae aparejada la composición y el fotomontaje de una manera que, para Gubern, se adelanta a las obras dadaístas.

De este modo, estos productos aparentemente triviales de la cultura de masas dirigidos al gusto popular y al mercado interclasista se anticiparon, de un modo anónimo e industrializado, a los hallazgos vanguardistas de Heartfield y de Rodchenko ¹³⁷.

133 Gubern, Roman, *La mirada opulenta*, Barcelona: Gustavo Gili, 1987, p. 169

134 Souguez, Marie Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid: Cátedra, 1996, p. 114

135 Gubern, Roman, *La mirada opulenta*, Barcelona: Gustavo Gili, 1987, p. 169

136 Rosenblum, Naomi, *A world History of photography*, New York, London. Paris: Abbeville Press, 1997, p. 64-65

137 Gubern, Roman, *La mirada opulenta*, Barcelona: Gustavo Gili, 1987, p. 170

No es importante desentrañar el debate sobre quién fue primero en utilizarla sino entender la importancia del redescubrimiento de esta técnica para el arte. El fotomontaje era un procedimiento que pertenecía al mundo tecnológico, al mundo de la comunicación de masas y la reproducción fotomecánica y por tanto se ajustaba muy bien a los propósitos de la vanguardia. Hannah Höch afirmaba acerca del grupo dadaísta de Berlín:

Nuestro objetivo era el integrar objetos del mundo de la máquina y la industria en el mundo del arte ¹³⁸.

Como explica Gunda Luyken,

Para Hannah Höch el collage o el fotomontaje era el ámbito artístico en el que podía reflejar desde una perspectiva crítica la realidad y de-construirla ¹³⁹.

En los años veinte y treinta fotomontaje es casi sinónimo de lucha política pues las funciones del arte de vanguardia pasan de la manifestación elitista al activismo político y social. Las nuevas tecnologías, el desarrollo de los transportes así como el nuevo campo del consumo abren camino a la publicidad y darán impulso a la experimentación. El movimiento constructivista sienta las bases de un nuevo lenguaje que también se alimentará de otros artistas del panorama de vanguardia como el movimiento dadaísta al que pertenecen Hannah Höch, Hausmann, Heartfield, Grosz, y artistas como Schwitters, Man Ray o Moholy-Nagy, cuyo desarrollo artístico también está vinculado a respuestas a cambios sociales y políticos de su época.

Es un poco como si, históricamente hablando, las trincheras abiertas en la Europa de la Gran Guerra hubieran suscitado [...] la decisión de *mostrar por montaje*, es decir, por dislocaciones y recomposiciones de todo. El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la

138 Hannah Höch, citado en: Dawn, Ades, *Fotomontaje*, Barcelona: GG, 2002, p. 13

139 Luyken, Gunda, "El album de recortes de Hannah Höch", en cat. de exp. Ministerio de Cultura, *Hanna Höch*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Aldeasa, 2004, p. 83

guerra, que toma acta del "desorden del mundo". Firmaría nuestra percepción del tiempo desde los primeros conflictos del siglo XX: se habría convertido en el *método moderno* por excelencia ¹⁴⁰.

Hausmann, en *Courier dada* diferencia claramente las dos tendencias de vanguardia del fotomontaje: el que denomina «fotomontaje de la forma», utilizado por dadaístas y expresionistas y que proviene de la publicidad americana, y el fotomontaje político y de agitación surgido en la Unión Soviética bajo *Lef, Frente de Izquierdas para las Artes*, a consecuencia de la situación socio-política, y cuyo objetivo no es artístico sino que es sólo un medio para un fin ¹⁴¹.

Esta división tan categórica entre arte y política no se debe tomar seriamente ya que lo más importante es la actitud del artista frente a la realidad y el posicionamiento que toma en la vida. Por esto, la diferenciación no es siempre clara.

Los artistas de vanguardia abren un camino que seguirá desarrollándose, aunque con menos fuerza, en los años 40 y 50 con Duchamp, Hausmann o Grete Stern ¹⁴². El fotomontaje nunca será abandonado del todo por el arte, evolucionando conceptualmente y como técnica a lo largo de los cambios que se suceden desde los años 50-60 en una potente sociedad de consumo, desembocando en el Pop Art Norteamericano y Nuevo Realismo en Europa. La obra de Richard Hamilton o Robert Rauschenberg, o en los 70 de John Baldessari, Gerhard Richter, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark o Richard Prince hablan de un resurgimiento del collage en la producción artística, collage abstracto, neodadaísmo, *décollage*, neosurrealismo o arte conceptual, adscrito a diversos movimientos. Marchan Fiz escribe en los años 70 que,

En los últimos años hemos sido testigos de una reivindicación sorprendente del *principio* «*collage*» como categoría artística que trasciende los límites

140 Didi-Huberman, G., *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2013, p. 77

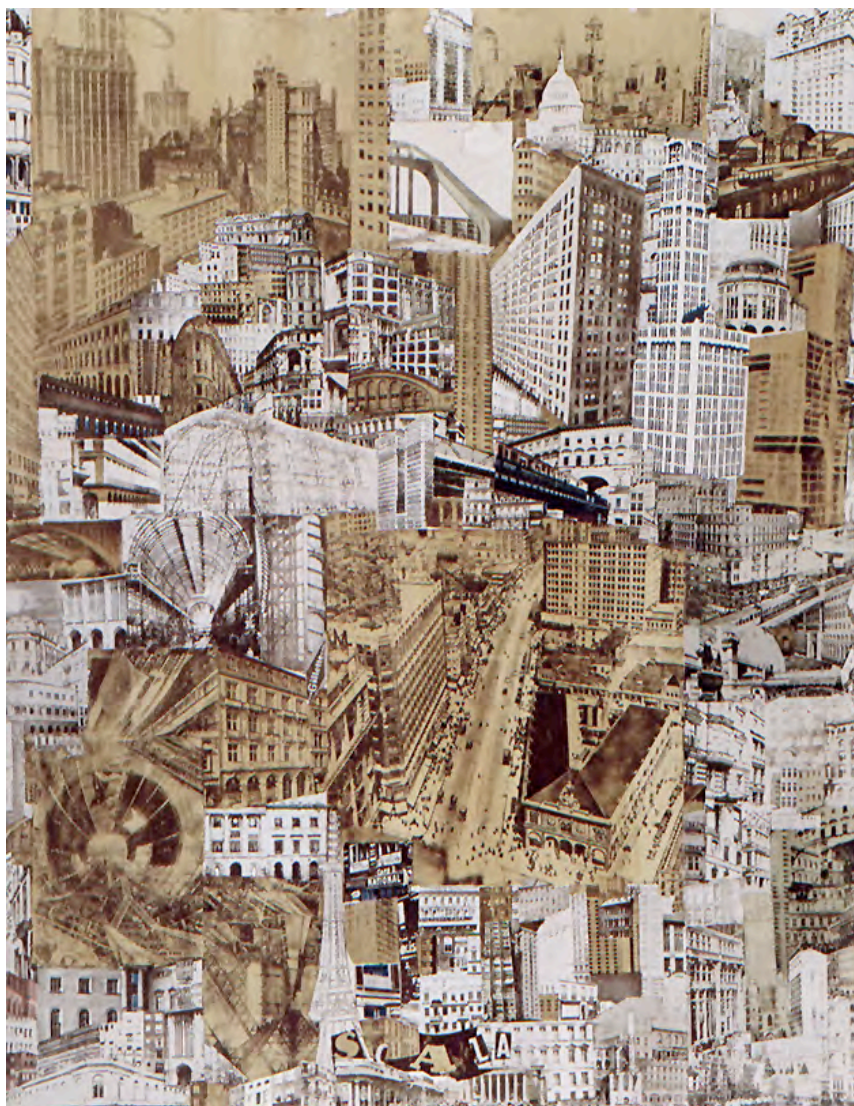
141 Kluzis, Gustav, "Fotomontaje in der URSS", cat. exp., *Fotomontaje* en el Kunst-Gewerbe Museum, Berlín, 1931, sin paginar.

142 Monzó, Josep Vicent, *Fotomontaje en la colección del IVAM*, Valencia: Aldeasa-IVAM, 2000, p. 19

históricos de sus orígenes cubistas para devenir el punto de partida de un proceso operante hasta nuestros días. El lugar ocupado hasta ahora por la «abstracción», en cuanto principio que no imita la realidad ni produce sus ilusiones si no que la instaura, está a punto de ser sustituido por el «collage»¹⁴³.

Desde los años 80, de la mano de la posmodernidad y junto con otros procesos de montaje y ensamblaje, la mezcla de diversas técnicas y géneros, recupera un lugar destacado en las artes plásticas, hasta nuestros días en que las herramientas digitales han dado un nuevo impulso a la técnica básica del encolado.

¹⁴³ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal, 1986 (1ª ed. 1972), p. 159

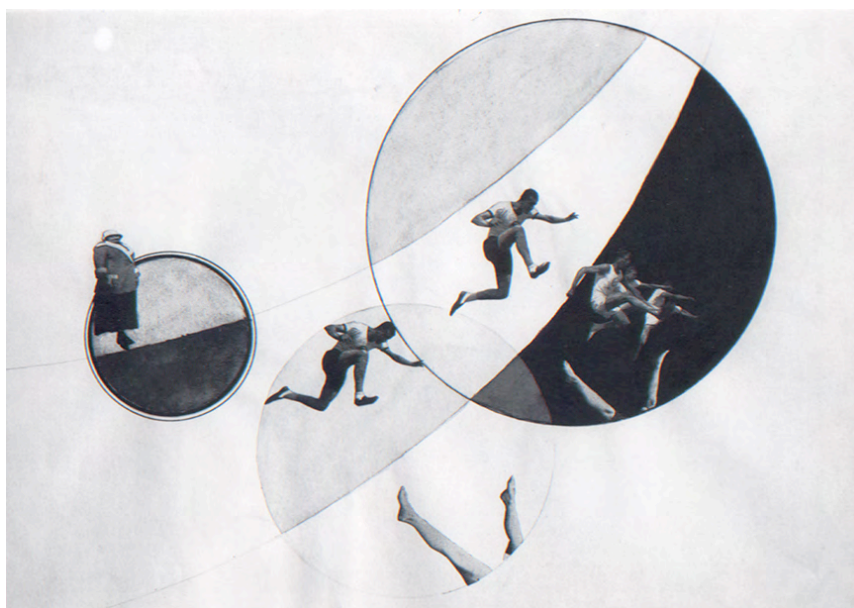


Metrópolis, 1921-22,
Paul Citroën

56.30 x 43.60 cm.

Huecograbado sobre papel

Barañano, Kosme de, (dir.),
IVAM Centre Julio
Gonzalez, *Fotomontaje en
la colección del IVAM*,
Madrid: Aldeasa, 2000,
p. 34



**El deporte abre el
apetito**, 1927,
László Moholy-Nagy

20.30 x 27.90 cm.

Fotoplástica (gelatina de
plata) sobre papel, copia de
época

Barañano, Kosme de, (dir.),
IVAM Centre Julio Gonzalez,
*Fotomontaje en la colección
del IVAM*, Madrid: Aldeasa,
2000, p. 61



Crimes de la Commune, 1871,
Eúgene Appert

Rosenblum Naomi, *A world History of photography*,
New York, London, Paris:
Abbeville Press, 1997,
p. 183



El valle de la sombra de la muerte, 1885,
Roger Fenton

Rosenblum Naomi, *A world History of photography*,
New York, London, Paris:
Abbeville Press, 1997,
p.181



Palacio de Sikandarbagh, Masacre de los Cipayos, 1860, Félice Beato

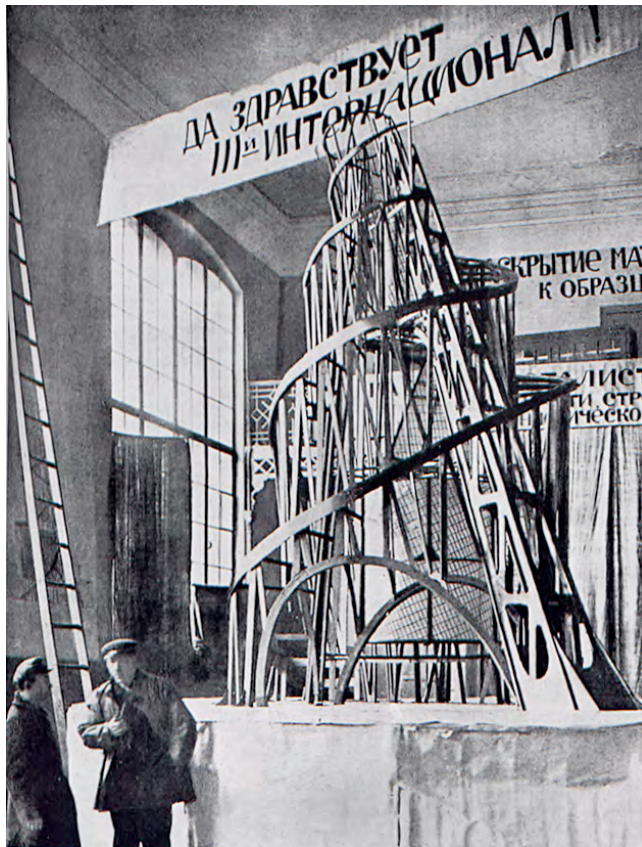
Embrasure, Taku Fort, Albumen print, National army Museum, London

Rosenblum, Naomi, *A world History of photography*, New York, London, Paris: Abbeville Press, 1997, p. 182



La Vie au Grand Air, 1898

Soussa, Jorge Pedro, *Historia Crítica del fotoperiodismo occidental*, Zamora: Comunicación Social, 2011, p. 59



Monumento a la Tercera Internacional, 1919, Vladimir Tatlin

Dempsey, Amy, *Estilos, escuelas y movimientos*, Barcelona: Art Blume, 2002-2008, p.106



Todo Moscú construye el metro, 1934, Gustav Klucis

136.50 x 91.00 cm.

Huecograbado sobre papel

Barañano, Kosme de, (dir.), IVAM Centre Julio Gonzalez, Fotomontaje en la colección del IVAM, Madrid: Aldeasa, 2000, p. 132



La ola, 1856,
Gustave Le Gray

[13/05/2014] Disponible en:
[http://
cdf.montevideo.gub.uy/
system/files/imagecache/
foto_popup_850_682/fotos/
8-colodion-humedo-
gustave_le_gray-
the_great_wave.jpg](http://cdf.montevideo.gub.uy/system/files/imagecache/foto_popup_850_682/fotos/8-colodion-humedo-gustave_le_gray-the_great_wave.jpg)



Two ways of life,
1857,
Gustav Rejlander

Rosenblum, Naomi, *A world
History of photography*,
New York, London, Paris:
Abbeville Press, 1997,
p. 218



Fading Away, 1858,
Henry P. Robinson

Rosenblum, Naomi, *A world
History of photography*,
New York, London, Paris:
Abbeville Press, 1997,
p. 228



**Firma del acta de
separación de la
Iglesia de Escocia,
1866,**
David Octavius Hill

(Detalle de la
composición)

Sougez, Marie-Loup,
Historia de la fotografía,
Madrid: Cátedra, 1996,
p. 111

III.5. Imagen y memoria como conformación de la realidad

La llave maestra que precipita el desencadenamiento de la memoria no es la inteligencia, sino las sensaciones [...] ¹⁴⁴.

Proust nos recuerda que la memoria funciona a diferentes niveles y cualquiera de nuestros sentidos es capaz de despertar imágenes que nos habitan en lo recóndito del pensamiento. Antonio Damasio nos dice que para que exista mente (procesos cognitivos) el cerebro tiene que cumplir una capacidad esencial,

la capacidad de desplegar imágenes internamente y de ordenarlas en un proceso llamado pensamiento ¹⁴⁵.

Las imágenes pueden ser además de visuales, auditivas, olfativas y de muchos otros tipos. El proceso de pensamiento necesita de las imágenes para existir. Son las conexiones neuronales las que están en la base de la formación de imágenes, que a su vez están en la base del pensamiento y la acción.

Un organismo provisto de mente forma representaciones neurales que pueden transformarse en imágenes, manipularse en un proceso llamado pensamiento y finalmente influir en la conducta [...] ¹⁴⁶.

A este científico le interesa el proceso,

por el cual representaciones neurales [...] se transforman en imágenes en nuestra mente; [...] se conviertan en una representación neural que a su vez se transmuta en una imagen que cada uno experimenta como propia ¹⁴⁷.

Pensamos en imágenes e imagen y memoria están íntimamente relacionadas. Los recuerdos que nos constituyen nos ayudan a la configuración de nosotros mismos como individuos, forman tanta parte de nuestra estructura psíquica como las experiencias más inmediatas. Completamos lo vivido con lo sabido, con lo aprendido, lo recordado, incluso lo olvidado.

¹⁴⁴ Proust, Marcel, *A la busca del tiempo perdido I*, prólogo de Mauro Armíño, Madrid: Valdemar Clásicos, 2005, Prólogo XXXV

¹⁴⁵ Damasio, Antonio, *El error de Descartes: la emoción, la razón y el cerebro humano*, Barcelona: Crítica, 2006, p. 110

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

La memoria a la que queremos referimos aquí no es la memoria histórica que narra una concatenación de hitos seleccionados del pasado, sino que se trata de una memoria del presente, de los acontecimientos de la actualidad que, inevitablemente, nos conduce a una configuración psíquica de la realidad que habitamos ¹⁴⁸.

Partiendo del hecho de que nuestra memoria colectiva se configura desde fuera, en parte desde que los medios de comunicación adquieren esa función de representación, y considerando que las imágenes son reflejo poco cuestionado del acontecimiento, el uso que de ellas se hace en los mass-media, no sólo como elemento de información sino de construcción, adquiere un sentido propio e interesado más allá de la exposición de los hechos. El mecanismo de recuerdo y olvido se puede manejar a través de la reiteración o la omisión y esta es una capacidad que los medios ejercen con naturalidad.

Se ha demostrado que la memoria del pasado (retrospectiva) y la del futuro (prospectiva) constituyen las dos caras del mismo proceso. La actitud para construir escenarios coherentes, detallados y personales se asocia con la memoria autobiográfica que, cuando falla, sólo permite construcciones empobrecidas, impersonales, hechas de trivialidades y generalidades ¹⁴⁹.

Los mass-media provocan falsas experiencias, por tanto, la memoria queda empobrecida al no tener experiencias vitales.

Es interesante reflexionar, como hace Todorov, sobre la poderosa influencia de los actuales canales de comunicación que en su «sobreabundancia» nos pueden llevar al olvido y la desaparición, igual que en los regímenes totalitarios los vencedores se imponen a los vencidos, destruyendo cualquier vestigio de su existencia y, por tanto, «llevándonos a la barbarie».

148 No sabemos, y no es probable que algún día lleguemos a saber, cómo es la realidad "absoluta". Damasio, Antonio, *El error de Descartes: la emoción, la razón y el cerebro humano*, Barcelona: Crítica, 2006, p. 118

149 Jaffard, Robert, "El interés de memorizar", revista *Mente y Cerebro* nº 43 / 2010, p. 70

En tal caso, la memoria estaría amenazada, ya no por la supresión de información, sino por su sobreabundancia. Por lo tanto, con menor brutalidad pero más eficacia –en vez de fortalecer nuestra resistencia, seríamos meros agentes que contribuyen a acrecentar el olvido–, los estados democráticos conducirán a la población al mismo destino que los regímenes totalitarios, es decir, al reino de la barbarie ¹⁵⁰.

Cabe preguntarse si realmente hemos perdido la capacidad para almacenar y recordar. José Luis Brea introduce el término *Cultura_RAM* para referirse a un nuevo fenómeno de transmisión e intercambio de información en la sociedad actual.

Que la cultura mira menos hacia el pasado (para asegurar su recuperabilidad, su transmisión) y más hacia el presente y su procesamiento. [...] está empezando a dejar de comportarse como, principalmente, una *memoria de archivo* para hacerlo en cambio como una *memoria de procesamiento*, de interconexión de *datos* y *sujetos* de conocimiento ¹⁵¹.

La memoria que archiva es suplantada por una memoria volátil que sólo funciona cuando se está en activo. Brea establece la metáfora de la memoria RAM, propia de la informática para poner de relieve la pérdida de la memoria.

Una *memoria red* y no más una memoria *documento*; una *memoria constelación*, fábrica, y no más una memoria consigna, *almacén* ¹⁵².

El recuerdo es necesario para comprender la realidad. La realidad es el presente y como tal es efímera.

No pensamos casi nunca en el pasado y, cuando lo hacemos, es sólo para ver qué luz nos proyecta en los planes futuros. Son palabras de Pascal y es fácil apreciar su perspicacia acerca de la inexistencia virtual del presente, consumidos como estamos en el uso del pasado para planear el futuro inmediato o distante ¹⁵³.

150 Todorov, T., *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós, El arco de Ulises, 2008, p. 20-21

151 Brea, José Luis, *Cultura_RAM, mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Disponible en: joseluisbrea.net/ediciones_cc/cram.pdf, 2005-2007, p. 4

152 *Ibid.*, p. 5

153 Damasio, Antonio, *El error de Descartes: la emoción, la razón y el cerebro humano*, Barcelona: Crítica, 2006, p. 191

Sin embargo, consumimos un pseudo presente a través de los media portadores de imágenes prestadas.

Douwe Draaisma, en su libro *Las metáforas de la memoria*, nos cuenta cómo la humanidad desde sus inicios ha tratado de desarrollar mecanismos para almacenar los conocimientos, a la vez que todas las tecnologías desarrolladas han servido para interpretar los procesos que sigue el cerebro en la fijación de la memoria. Son «memorias artificiales» de las que la más antigua es la escritura y cada época ha tenido la suya, pasando por la fotografía, el cine, la holografía, hasta llegar al ordenador y las redes neurales ¹⁵⁴.

El tipo de técnica utilizado hace que nuestro concepto de realidad se vea determinado por el procedimiento al que están sometidos los datos e informaciones. Los contenidos son más o menos perdurables en nuestro imaginario dependiendo del tiempo de permanencia en nuestra esfera cotidiana. Lo digital y las telecomunicaciones como Internet aceleran y configuran la realidad.

Las sociedades siempre han sido moldeadas más por la índole de los medios con que se comunican los hombres que por el contenido mismo de la comunicación ¹⁵⁵.

En la actualidad los mass-media imponen una velocidad de consumo del acontecimiento que no deja margen para la asimilación ni la reflexión. La realidad que nos muestran es la de la inmediatez. Un acontecimiento, dependiendo de la importancia o relevancia que se le otorga en los medios, esta continuamente suplantado por otro superponiéndose tantas capas de información que las primeras tienen que ir desapareciendo. Esta superposición modifica la percepción del tiempo. «El «devenir» carece ya, rítmicamente, según la percepción del tiempo, de

154 Draaisma, Douwe, *Las metáforas de la memoria: una historia de la mente*, Madrid: Alianza, 1998, p. 23

155 McLuhan, Marshall, *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*, Barcelona: Paidós Studio, 1987, p. 8

evidencia alguna para nosotros»¹⁵⁶ nos dice Benjamin acerca de lo que considera una rápida concatenación «sensacionalista» de noticias.

Para Guy Debord, un acontecimiento que sigue a otro hace que el espectador se desmemorice y el tiempo presente no tenga pasado ni tampoco futuro.

El espectáculo, como organización social presente de la parálisis de la historia y de la memoria, [...], es *la falsa conciencia del tiempo*¹⁵⁷.

Draaisma nos habla de una memoria natural y una memoria artificial que la puede ir suplantando. La fotografía es una de esas “memorias” que pueden solapar las verdaderas sensaciones del recuerdo directo.

Estas memorias artificiales no sólo han apoyado, aliviado y, en ocasiones, sustituido a la memoria natural, sino que han dado además forma a nuestra concepción del «recuerdo» y el «olvido»¹⁵⁸.

Puede suceder que el recuerdo se olvide para convertirse la imagen en el verdadero recuerdo. ¿Es nuestro recuerdo genuino o lo recordamos porque nos lo han contado?, ¿es la imagen que recuerdo imaginaria o real?. Ante la fragilidad del recuerdo¹⁵⁹ tratamos de no olvidar, y esa es una de las funciones principales de la fotografía personal pero, paradójicamente, no lo es de la fotografía de prensa. Las noticias no las guardamos, no las conservamos como las fotografías privadas. Las «memorias externas», como las denomina Draaisma, plantean la problemática que supone el hecho de dejar que sea «la máquina» quien almacene todo.

Vivimos una época de memorias externas. Como condición para dominar una materia, la erudición empieza a dejar sitio a algo así como la «la erudición en potencia», es decir, la capacidad de orientarse -a corto plazo y

156 Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, Madrid: Akal, 2005, p. 848

157 Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile, Naufragio, 1995, p. 98

158 Draaisma, Douwe, *Las metáforas de la memoria. Una historia de la mente*, Madrid: Alianza editorial, 1998, p. 23

159 Elizabeth Loftus, psicóloga experimental especializada en juicios, tiene infinidad de artículos donde demuestra que la memoria sufre constantemente alteraciones, se rehace con adaptaciones emocionales, sociales; siempre que se reconstruye mediante una narración hay parte inventada por las personas, es la llamada falsa memoria. Sus artículos están disponibles en: <http://socialecology.uci.edu/faculty/eloftus/>

para la ocasión- recurriendo a la información que está registrada externamente ¹⁶⁰.

Y el almacén tiene que estar organizado para que cumpla su cometido. Al menos, tiene que existir un almacén. En la imagen privada esto corre a cargo del usuario pero en la esfera de lo público hay un orden exterior que aunque pueda archivar datos, como en una hemeroteca, no necesariamente se recuperan.

La cultura de las memorias externas no significa sólo un desplazamiento de lo interior a lo exterior, sino también de lo oral a lo escrito ¹⁶¹.

Para Draaisma, una cultura que ha dado paso a lo escrito frente a lo oral ha perdido su capacidad de recordar. Los antiguos griegos desarrollaban y se educaban en las reglas de la mnemotécnica. A través de ellas, es la persona y su cerebro quien mantiene la información dentro de un espacio propio que se utiliza como estructura para los datos. Es necesario repasar y poner las funciones cerebrales al día, como si fuera un disco duro, elemento físico que hace estas funciones en la actualidad. Los nuevos mecanismos informáticos nos desocupan aún más de nuestras funciones memorísticas ¹⁶².

Con el descubrimiento de los primeros procesos de registro mediante la luz, Niepce «dotó a la cámara oscura de una memoria rudimentaria» ¹⁶³ que llegaría a ser efectiva con el descubrimiento de los procesos de fijado de la imagen. Ya teníamos algo almacenable que no se escribe, o si se quiere, se “escribe” con luz, algo que se podía guardar y conservar, y que además, no sólo describe como hace la narración escrita sino que es más, es portadora de la huella de la realidad. La

160 Draaisma, Douwe, *Las metáforas de la memoria; Una historia de la mente*, Madrid: Alianza editorial, 1998, p. 64

161 *Ibid.*

162 Jaffard, Robert, *El interés de memorizar*, revista *Mente y cerebro* nº 43, 2010, p. 66

163 Draaisma, Douwe, *Las metáforas de la memoria; Una historia de la mente*, Madrid: Alianza editorial, 1998, p. 141

fotografía, como memoria química sobre una placa fotosensible, «reduce los recuerdos a huellas estáticas y latentes» ¹⁶⁴.

¿Cómo funciona la psique humana para que otros mecanismos usurpen el lugar de la memoria? Draaisma, después de analizar las diferentes explicaciones que acompañan a la interpretación de la memoria y de estudiar cómo funciona el cerebro, llega a la conclusión de que la metáfora denominada *pizarra mágica* de Freud es la más cercana a los procesos psicológicos.

[...] ese instrumento milagroso que sin llenarse nunca lo conserva todo. Al igual que la pizarra mágica, la psicología parece disponer de dos memorias. La lámina de celuloide en la superficie absorbe más fácilmente los estímulos y puede a la vez borrarse con facilidad. Siempre está disponible para nuevas anotaciones. Todo lo que se escribe en la lámina de celuloide llega también a la capa más profunda de cera, pero esta capa es de difícil acceso, las huellas permanentes sólo pueden observarse eliminando la capa superficial ¹⁶⁵.

Las capas de informaciones se van superponiendo y aunque no se eliminan unas a otras sí se relegan a un lugar de difícil acceso.

[...] a medida que las ideas inscritas en ella se van alejando del presente, su influencia disminuye. Con regularidad aparece una mano, siguiendo la metáfora de Freud, que separa la capa exterior de la capa de cera y borra la superficie. Dentro se conserva el texto, pero es un texto que ya nadie lee, lo cual también es una forma de olvido ¹⁶⁶.

Nos encontramos de nuevo con la paradoja de que, como en una hemeroteca, aunque la información no se borra tampoco se recupera, ha perdido su vigencia para dar paso en una interminable sucesión a nuevas informaciones. Permanece sin permanencia.

El mundo se ha saturado de trazos, de escrituras. Ha devenido palimpsesto, acumulación interminable de texto sobre texto, de fragmento sobre

¹⁶⁴ Draaisma, Douwe, *Las metáforas de la memoria; Una historia de la mente*, Madrid: Alianza editorial, 1998, p. 271

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 274

¹⁶⁶ *Ibid.*

fragmento, memoria cegada de potenciales de significancia que se han supuesto, pero que no se han organizado conforme a algún orden de verticalidad que pudiera responder de continuidades genealógicas ¹⁶⁷.

Los dos comportamientos que tiene la memoria, *facilitación* y *déjà vu*, hacen que muchos hechos nos parezcan el mismo, nos parece que la noticia se repite y dejamos de prestarle atención. La *facilitación* es consecuencia de la repetición de estímulos que hace que éstos se fijen en el cerebro a modo de patrones, ahorrando tiempo y energía.

Si por un momento pasamos por alto su forma matemática, descubriremos en las redes neurales la formulación de un concepto antiguo y tradicional procedente de la psicología de la memoria, el de la *facilitación*: la creciente facilidad con que se establecen conexiones a medida que los elementos asociados se activan juntos una y otra vez ¹⁶⁸.

Tal es el caso de las noticias sobre política que parece que nunca cambian de contenido o el periódico de hace una semana que podría parecer el de hoy. Un tiempo pasado lo puedes hacer presente porque no hay variación en el patrón: un retrato, una rueda de prensa, una guerra o una manifestación. Todas las imágenes se parecen a sí mismas, una y otra vez. Lo mismo podríamos decir de los acontecimientos que hacen la noticia.

El procesamiento de estímulos similares provoca, a través de la activación repetida de los mismos elementos, unas «memorias mixtas» en las que lo común queda reducido hasta obtener una imagen prototípica ¹⁶⁹.

La otra característica es el momento del *déjà vu*; el cerebro en su afán de ahorro elabora patrones y cuando reconoce algo que se parece lo atribuye a ese patrón estableciendo una escala gradual de recuerdos.

Las huellas mnemónicas están almacenadas en la intensidad o la accesibilidad de las conexiones. Las representaciones tienen un carácter

¹⁶⁷ Brea, José Luis, *Nuevas estrategias alegóricas*, 1989-1990, disponible en: joseluisbrea.net/ediciones_cc/nea.pdf, p. 29

¹⁶⁸ Draaisma, Douwe, *Las metáforas de la memoria; Una historia de la mente*, Madrid: Alianza editorial, 1998, p. 244-245

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 246

distribuido. El recuerdo es un proceso gradual. La reproducción se basa en la reactivación de los circuitos neuronales implicados ¹⁷⁰.

Para Draaisma, es un error o una simplificación comparar la memoria con el procesamiento de datos de un ordenador. No hay unas categorías que sigan unos criterios ni un análisis de índices, no es «un aparato direccionable» ¹⁷¹. Nuestro funcionamiento por patrones nos hace plantearnos hasta qué punto en la actividad diaria podríamos alterarlos debido a la celeridad y superficialidad con que aparece la información o nos abandonamos a la *facilitación* no incorporando realmente nuevos conocimientos, y mucho menos una actitud activa frente a las nuevas informaciones.

Draaisma cita a teóricos como William James que, en su estudio *Principles of Psychology* trata de explicar en profundidad los mecanismos del funcionamiento de la memoria y, en especial del recuerdo.

Un recuerdo, [...] no sólo tiene que ver con el pasado, sino que también ha de experimentarse *como* pasado, más correctamente: como algo que pertenece a *mi* pasado. Un recuerdo ha de tener la cualidad de «calor e intimidad» que lo convierte en una experiencia personal. [...] El recuerdo es precisamente la suma de revivir *más* la noción de que la experiencia puede situarse en el pasado personal ¹⁷².

Y cita directamente a James, cuando dice que el recuerdo es,

[...] «un fenómeno *psicofísico* con un lado corporal y otro mental. El lado corporal es la excitación funcional de los trayectos y vías neuronales en cuestión en el cerebro. El lado mental es la percepción consciente de un suceso en el pasado y la creencia de que hemos vivido anteriormente dicho suceso» ¹⁷³.

Esta idea de que el recuerdo «tiene que experimentarse *como pasado*», «convertirse en *experiencia personal*» nos aleja totalmente la posibilidad del

¹⁷⁰ Draaisma, Douwe, *Las metáforas de la memoria; Una historia de la mente*, Madrid: Alianza editorial, 1998, p. 247

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² James, William, *Principles of Psychology*, New York: Cosimo, 2007, citado en: Draaisma, Douwe, *Las metáforas de la memoria; Una historia de la mente*, Madrid: Alianza editorial, 1998, p. 248

¹⁷³ *Ibid.*

recuerdo dentro del sistema de comunicación de masas. No podemos tener memoria ya que no tenemos experiencia sobre lo que nos muestran. Las miles de fotografías que ya hemos contemplado pueden impactar nuestra memoria pero no son un recuerdo de nada. Como apunta Sontag,

El problema no es que la gente recuerde por medio de fotografías, sino que sólo recuerda las fotografías. El recordatorio por este medio eclipsa otras formas de entendimiento y de recuerdo ¹⁷⁴.

Y añade que «recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen» ¹⁷⁵. Y evocar una imagen no demuestra nada más que determinado impacto por el contenido de la misma, aislada de todo contexto o toda significación real. Y concluye Sontag,

Quizá se le atribuye demasiado valor a la memoria y no el suficiente a la reflexión ¹⁷⁶.

En la misma línea Todorov en su libro, *Los abusos de la memoria*, nos alerta de los peligros de recordar sin reflexionar. Reflexionar desde la analogía -desde la comparación que permite extraer conclusiones- y la búsqueda de la generalidad conlleva libertad. Recordar de «manera literal», es decir sin compararse con ningún otro, conlleva «riesgos» en la no superación de los acontecimientos, en lo que Todorov expresa como «el sometimiento del presente al pasado» y no permite ni asimilar ni superar. Sin embargo, cuando mediante una reflexión pausada tratamos de generalizar los hechos utilizamos el recuerdo «para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes» ¹⁷⁷. Así, podemos afirmar, que la fotografía de prensa como expresión de acontecimientos presenta los hechos literales sin dejar posibilidad a la reflexión.

174 Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Alfaguara, 2003, p. 103

175 *Ibid.*, p. 104

176 *Ibid.*, p. 134

177 Todorov, T., *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós, El arco de Ulises, 2008, p. 50-51

La experiencia del recuerdo puede ser simplemente rechazada cuando, ante fotografías que no pueden recordarnos nada -pues no pertenecen a nuestras vivencias- pero nos provocan una sensación desagradable nos protegemos. Esta negación no de los hechos sino de mi actitud ante los hechos, es una huida de la realidad dolorosa, pensando que ocultando hacemos desaparecer. Como dice Sontag, «recordar demasiado [...] nos amarga. Hacer la paz es olvidar. Para la reconciliación es necesario que la memoria sea defectuosa y limitada»¹⁷⁸. Pero esta suposición no es más que un cierre en falso. Es la historia precisamente la que debe servir a la reconciliación. Una memoria limitada, como afirma Todorov, nos lleva hacia lo irracional.

Es la ilimitada información que nos procuran los media lo que nos lleva a la memoria limitada, distribuyendo estereotipos sin objetivo y de forma aleatoria, sin aportar más que datos inconexos. La información se nos muestra como si fuéramos ordenadores, en listados y categorías. Como hemos visto, la acumulación de datos no nos lleva a la memoria, simplemente son datos, no es experiencia. Sólo la asociación, entre lo que se expone y lo que tenemos almacenado en la memoria, permite poner en marcha el mecanismo que denominamos recuerdo.

Tal proceso de asociación es la principal característica de la memoria humana: un rostro conocido evoca todo un patrón de información vinculada: el nombre, nuestros sentimientos hacia esa persona, la última vez que hablamos con ella, y lo más probable es que este proceso no tenga la estructura de «paso a paso» del algoritmo¹⁷⁹.

Por medio de la asociación podemos rescatar no sólo la memoria más descriptiva que nos haga reconocer un acontecimiento, sino desencadenar estímulos a través de toda esa “información vinculada” que nos provoque reacción y nos lleve a la reflexión.

178 Todorov, T., *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós, El arco de Ulises, 2008, p. 13

179 Draaisma, Douwe, *Las metáforas de la memoria; Una historia de la mente*, Madrid: Alianza editorial, 1998, p. 265

Por otro lado, el recuerdo nunca vuelve completo sino en fragmentos, como retazos de un acontecimiento que no lo muestran sino que lo evocan.

Lo que caracteriza a la memoria es su fragmentación: siempre recordamos imágenes aisladas de un acontecimiento muy rara vez su desarrollo continuo como en una secuencia cinematográfica ¹⁸⁰.

Podríamos decir que las imágenes fotográficas que aparecen en prensa son elementos facilitadores de una cultura del simulacro. Nunca es el hecho completo desde varios aspectos, desde la comprensión, lo que se nos muestra. Es una declaración aislada de un acto dentro del acontecimiento total. Es una afirmación sin posibilidad de reflexión. Y sin memoria. No se inserta en una concatenación superior de acontecimientos. Vienen y se van con la misma fluidez en un continuum no del mismo hecho sino de noticias aisladas y dispensadas de modo fragmentario. Pero no son fragmentos relacionados entre sí. Son, simplemente, elementos que, como decía Benjamin haciendo referencia a la necesidad de pies de foto para hacer comprensibles las imágenes, conforman un itinerario, «señales indicadoras».

[Las fotografías] Exigen ya una recepción en un determinado sentido: la contemplación por cuenta propia deja de serles adecuada. Inquietan al espectador quien se siente obligado a buscar un determinado camino hasta ellas. Al mismo tiempo los periódicos ilustrados empiezan a presentarle señales indicadoras. Acertadas o erróneas, da lo mismo. Por primera vez en tales periódicos se volvieron de rigor los pies de las fotografías [...] El que mira una revista ilustrada recibe de los pies de sus imágenes unas directrices [...] ¹⁸¹.

Las noticias no forman parte más que del simulacro de realidad, solo les une la secuencialidad, una tras otra, día tras día. Son destellos de una supuesta realidad, la de los medios. Para Rosalind Krauss,

¹⁸⁰ Tisseron, Serge, *El misterio de la cámara lúcida*, Salamanca: Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca, 2000, p. 124

¹⁸¹ Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en: *Sobre la Fotografía*, edición y traducción de José Muñoz Millanes, Valencia: Pretextos, 2008, p. 107

El periódico [...] es distracción sistematizada: política y moda, deporte y publicidad colindan unos con otros en un calidoscopio de temas, en el que cada uno es su propio segmento en apariencia independiente. Este mismo carácter aleatorio y esta confusión son los que parecen hacer las veces, constituir la garantía, de la "objetividad" misma de las noticias, de su no compromiso con ningún interés, con ninguna voz ¹⁸².

Es en esta configuración de caleidoscopio donde la estructura de los mass-media adquiere su significado.

La mercantilización de la noticias es el negocio del periódico, que no está confinado sólo a los anuncios publicitarios gráficos. En lugar de ellos, la propia disyuntiva es la que realiza la tarea de la publicidad, convirtiendo las noticias en entretenimiento, la historia en espectáculo, la memoria en mercancía ¹⁸³.

El engaño es completo. No solo la manera en que se utiliza la fotografía en la construcción de la noticia sino el solo hecho de utilizarlas.

A través de las imágenes podemos llegar a simular los recuerdos. Y decimos simular porque cuando miramos una fotografía de la que conocemos el contexto real, una situación vivida personal, el recuerdo visual despierta otros recuerdos de sensaciones no visuales, que no están en la fotografía pero que sí estaban en el momento vivido: un olor, el sonido, el calor o el frío. Son experiencias sensoriales no visuales pero que adquieren plena potencia en recomponer el recuerdo. Son imaginarias porque no las "vemos" en la imagen. Pero, como decía Proust, son las sensaciones las que desencadenan el recuerdo ¹⁸⁴. Y aún más allá, la capacidad evocadora de la imagen puede llegar a ser más fuerte que el propio recuerdo almacenado en el momento real. Para Tisseron «Proust escribió que reconocemos mucho mejor a los seres que amamos en una fotografía que en nuestros recuerdos» ¹⁸⁵.

182 Krauss, Rosalind, *Los papeles de Picasso*, Barcelona: Gedisa Editorial, 1999, p. 44-45

183 *Ibid.*

184 Ver nota 1 de este capítulo, p. 102

185 Tisseron, Serge, *El misterio de la cámara lúcida*, Salamanca: Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca, 2000 (1ª ed. 1996), p. 123

Incluso, la fotografía puede recomponer sensaciones no percibidas en el momento de la toma y completarlas con otras evocaciones.

La fotografía funciona como punto de referencia para las cualidades sensoriales relacionadas con el objeto fotografiado, pero no percibidas en el momento de la toma fotográfica. Puede, especialmente, reunir diversas formas de recuerdos relacionados con el mismo objeto, pero acontecidos en momentos distintos ¹⁸⁶.

Para Tisseron, la fotografía teje una realidad no vivida, puede ser una herramienta para completar lo vivido con lo imaginado.

La fotografía cumple la función de reunir los hilos de una realidad que jamás han estado relacionados en la vida real. Esta capacidad la convierte en un poderoso auxiliar del trabajo de introyección psíquica. Permite unir fragmentos dispersos de experiencias emotivas y sensoriales que hasta entonces no hallaban un soporte satisfactorio en una imagen visual anterior ¹⁸⁷.

Aunque Tisseron se refiere a la fotografía personal, podríamos afirmar lo mismo para una fotografía que nos es ajena pero que, a fuerza de reiterarnoslo como hacen los mass-media, conforma nuestra realidad. Se teje una historia no vivida personalmente pero presentada como realidad colectiva. Esto puede llevar a que las imágenes de prensa causen desazón, ya que no podemos asimilarlas como parte integradora de nuestra realidad pero se nos presentan como tal, y acaban constituyendo una invasión en nuestra vida cotidiana que transforma nuestra percepción y nuestra memoria.

La fotografía no sólo es portadora de un imaginario del envoltorio individual y subjetivo. Es también portadora de un imaginario del envoltorio grupal: ver una fotografía es enfrentarse [...] con un imaginario de la imagen compartida. [...] la fotografía se muestra, en efecto, con la ilusión de una representación objetiva del mundo ¹⁸⁸.

Para Tisseron, el antídoto es la creación de más imágenes, las propias.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 124

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 125

¹⁸⁸ Tisseron, Serge, *El misterio de la cámara lúcida*, Salamanca: Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca, 2000, p. 113

La invasión de nuestra vida cotidiana por las imágenes constituye en sí misma una fuente de traumatismos para la cual la práctica fotográfica es una forma de respuesta. En el momento en el que la tecnología comenzaba a segregar el veneno de la invasión mediante imágenes sobre las que sus espectadores no tienen poder alguno -especialmente a través de la publicidad y la televisión-, producía también un antídoto: ¡la fotografía como forma de producción de imágenes al alcance de todos!¹⁸⁹.

Del mismo modo que Tisseron clama por la creación de las propias imágenes que nos reafirmen como personas y definan nuestra propia realidad, en los mass-media no existe esta posibilidad por lo que el *rescate* sería una necesidad que nos permitiría asimilar nuestro mundo de una manera más personal y reflexiva. Rescatar consistiría en elegir acontecimientos a los que planteamos preguntas que nos hagan comprenderlos y asimilarlos.

La realidad no se nos devuelve sino que se hunde más en el olvido. Por un lado, tenemos una realidad conformada por itinerarios, como dice Benjamin, que se nos presenta como verdadera y, por otro, los medios son capaces de hacer del olvido una forma de manipulación. Rescatar la realidad no es una tarea que los medios de masas, apegados a la noticia y la inmediatez, puedan hacer. Los complejos mecanismos que activan el recuerdo pasan por la evocación más que por la descripción. Para rescatar la realidad, como nos recordaba Tisseron, necesitamos de la experiencia, el recuerdo y la simulación. Rescatar la realidad es recrearla, buscar esos puntos de anclaje, como son el contexto de la narración, las sensaciones y, en general, las cualidades de la imagen para recomponer una historia que ha sido varias veces inventada o deliberadamente relegada al olvido.

¹⁸⁹Tisseron, Serge, *El misterio de la cámara lúcida*, Salamanca: Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca, 2000, p. 142

IV. INSERCIÓN DEL COLLAGE EN LA OBRA COMO INSTRUMENTO DE *RESCATE*

IV.1. Aproximaciones a la definición de *rescate*

Antes de abordar la definición de lo que entendemos por *rescate* referido a la práctica artística, queremos puntualizar la pertinencia de utilizar el arte como campo para la elaboración de contenidos sociales o políticos. Contrariamente a lo que ciertas concepciones sobre el arte y especialmente sobre el artista como ser dotado de alguna gracia especial¹ y que parece que el arte debe estar por encima de lo divino y lo humano, en realidad los estudios de sociología nos demuestran que a lo largo de la historia arte y política siempre han estado en conexión «hasta el punto de que pasarlas por alto implicaría no poder comprender hechos esenciales vinculados a la realización, configuración y función de muchas obras de arte»². El arte se relaciona con la sociedad y la política de muchas maneras que no son fáciles de simplificar pero los estados y sus líderes, las ideas de una sociedad, su economía, los hechos y situaciones políticas determinadas han posibilitado o frenado la creación de obras, tanto en sus formas, temas y contenidos como en sus interpretaciones y valoraciones³. Pero con esto no queremos decir que el arte sea un “reflejo” de la sociedad porque «reduciendo el arte a un simple reflejo se limita o se anula su autonomía [...] al tiempo que se da una imagen falsamente homogénea tanto del arte como de la sociedad [...]. El arte puede reforzar o criticar una determinada situación social»⁴.

1 Kris, E., Kurz, O., “El artista como mago”, *La leyenda del artista*, Madrid: Cátedra, 2002

2 Furió, Vicenç, *Sociología del arte*, Madrid: Cátedra, 2000, p. 100

3 *Ibid.*, p. 105

4 *Ibid.*, p. 114

Hecha esta aclaración, situaremos el *rescate* como una práctica artística que se inserta de lleno y con plena conciencia en las condiciones sociales y políticas en la que la obra se genera. Por definición, rescatar significa recobrar, recoger algo de algún lugar o de algún estado “adverso” del que pretendemos redimirlo⁵. El *rescate* es algo positivo, conlleva la noción de “liberación”. Así pues, aquello que necesita ser rescatado lo es por alguna circunstancia que localiza al objeto o acontecimiento en una posición menos favorecida que la que pretendemos generar con dicho acto de *rescate*.

La intención por recuperar que hay en todo *rescate* viene dada por una necesidad de restablecer un orden distinto al existente. Si se trata de recuperar la memoria es porque se ha producido el olvido; si hablamos de la historia es porque hay que revisarla, si del orden social porque éste no es tal. Rescatamos lo que se ha perdido o está en vías de perderse. Cuando esta recuperación de objetos o realidades se realiza en el ámbito artístico es el artista el que detecta las diferentes situaciones que provocan la necesidad de *rescate*. El artista actúa como sismógrafo dentro de la sociedad y su obra se crea para reclamar una atención hacia algo. Detrás del *rescate* hay una intención tanto de enunciar como de denunciar. Hay una llamada hacia lo que ya no está en el primer plano -o no lo ha estado nunca-. Schwitters “rescata” billetes usados de tranvía antes de que sean barridos como basura; Boltansky “rescata” fotografías anónimas que ya no pueden recuperar su memoria; los movimientos feministas “rescatan” a la mujer de su propia condición de desigualdad social.

A lo largo de la historia del arte moderno hay artistas que se han dedicado a recoger, revisar o reinterpretar diferentes aspectos de la realidad. El collage y el ensamblaje han sido los procedimientos que mejor se han prestado a esta intención.

⁵ definiciones del diccionario Larousse

Básicamente el collage se define como una técnica de encolado de unos materiales sobre una superficie. Pero más allá de eso, y en las manos de los artistas, es un elemento que posibilita acercarse a la realidad de una manera diferente, un modo de expresión totalmente libre bajo una apariencia de figuración. El collage permite tanto la abstracción como la concreción. Puede trabajar el color sin pigmentos, pero también con ellos. No imita la pintura tradicional de caballete pero los mismos elementos plásticos pueden intervenir en la obra (algunos artistas pueden no alejarse nunca de su propia tendencia pictórica). Por un lado, tiene unas funciones imitativas y en muchas ocasiones se vale de la fotografía como representación de la realidad, pero por otro, la sitúa en el contexto que conviene a su significación. Ayuda a comunicar intelectualmente, utiliza una mezcla de lenguajes, tanto lingüísticos como plásticos, moviéndose cómodamente entre uno y otro. Utiliza los conceptos de significante, significado y signo de una forma libre. El collage, por tanto, genera su propio lenguaje.

Como procedimiento de montaje, el collage que utiliza las imágenes que representan la realidad (como la fotografía y la prensa) sumado a los recursos plásticos propios de la pintura, sirve al artista como técnica idónea para la reelaboración de mensajes que, precisamente por su uso de la fotografía como representación de acontecimientos tiene, en la mayoría de los casos, una capacidad comunicativa más clara y objetiva para mostrar lo que no se dice, las capas no expuestas de la realidad. Como apunta Rosa Olivares,

Cambiar el mundo no es fácil, tampoco es tan fácil ni tan rápido cambiar la realidad en que vivimos, pero cambiar su imagen, su apariencia, eso sí es algo más factible ⁶.

El collage permite subvertir las relaciones establecidas, las realidades asumidas y plantear nuevas posibilidades a las cosas.

⁶ Olivares, Rosa, "El ojo que corta como un cuchillo", Exit, nº 35, "Cortar y pegar Cut & Paste", 2009, p. 9

[Los artistas] fragmentan y recortan pedazos del mundo, de una realidad existente y transforman así un mapa todavía por definir, cambiando las relaciones virtuales, los pactos asumidos, [...] [las obras] son como una rebelión de imágenes que se han transformado a partir de mixturas impredecibles, obligándonos a aceptar que la realidad tiene mil posibilidades y que siempre lo inesperado puede ser posible y, sobre todo haciéndonos dudar de esa cara de la realidad que se presenta como la de la bella durmiente cuando de verdad es la de la bruja ⁷.

Hablamos de rescatar, pero no todo lo que incorpora elementos de la realidad en la obra podemos considerarlo como *rescate* pues consideramos que, como hemos dicho antes, debe haber una intención consciente por recuperar. Cuando Picasso introduce fragmentos de papel pintado industrial en la obra lo emplea meramente como signo compositivo (independientemente de que haya otras implicaciones en cuanto al valor del propio acto), sin embargo, cuando en la secuencia de collages de otoño-invierno (1912), *Violín, Botella y vaso sobre un velador, Botella, copa y diario sobre una mesa* utiliza recortes de prensa haciendo clara alusión a un acontecimiento contemporáneo, la guerra en los Balcanes, el referente no sólo es un signo gráfico sino que además se convierte en un significante ⁸.

En el acto de coger el artista selecciona elementos del entorno habitual, elementos que pertenecen a su realidad sociocultural y los incorpora en la obra. Los primeros ejemplos, como el ya citado de Picasso, los tenemos en la incorporación de los nuevos materiales industriales. Pero los elementos más profusamente utilizados han sido los materiales impresos que han proliferado desde principios del siglo XX, especialmente prensa y revistas, base por ejemplo del collage dadaísta o las ilustraciones de enciclopedias empleadas en la obra surrealista de Max Ernst.

7 Olivares, Rosa, "El ojo que corta como un cuchillo", *Exit*, nº 35, "Cortar y pegar Cut & Paste", 2009, p. 9

8 Krauss, Rosalind, *Los papeles de Picasso*, Barcelona: Gedisa Editorial, 1999, p. 47

También se convierten en material de creación los objetos de desecho como los billetes y entradas usados recogidos por Kurt Schwitters para sus obras *merz*.

Con el desarrollo del consumo aparecen los iconos de la publicidad, incorporados, por ejemplo, en la obra apropiacionista de Richard Prince, los iconos del cine, base de muchos collages de John Stezaker, y como consecuencia de esta economía de consumo se desarrolla la gráfica publicitaria asociada al mismo, muy utilizada por el Pop art.

La fotografía es uno de los elementos más empleados, no sólo la citada fotografía de prensa sino también la fotografía de archivo como en el *Atlas* de Richter o la fotografía familiar recuperada, como en las instalaciones de Boltansky. También son objeto de manipulación las propias obras de arte desde distintas posiciones, reflejado en el apropiacionismo de Sherrie Levine o las proposiciones feministas de Guerrilla Girls.

Hasta ahora hemos hablado de elementos de papel o material impreso, pero con Duchamp son los objetos los que directamente conforman la obra. En el ready-made los objetos cotidianos son elevados a la categoría de arte -o irónicamente el arte es reducido a la categoría de objeto-⁹. En Nam June Paik es la propia televisión como objeto, además de añadirle contenido visual en lo que sería los inicios del videoarte, lo que forma sus instalaciones. El cuerpo humano es incorporado en los happenings de los años 60 y 70 o los animales aparecen en las performances de Beuys.

Las necesidades que motivan las diferentes actuaciones hay que buscarlas en el propio entorno en el que se crean. Cada nueva manifestación artística surge provocada por los acontecimientos históricos o una situación socioeconómica determinada.

⁹ Ramírez, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Madrid: Siruela, 1993, 2006, p. 26

Igual que todo el mundo, Plinio -como lo hará Vasari más tarde- define el arte humano como una imitación de la naturaleza. Pero es evidente que esta clase de definición jamás ocurre sin la mediación de un punto de vista cultural, de una ética, incluso de una política ¹⁰.

Como Didi-Huberman apunta, no hay un arte puro externo a lo humano pues como parte de ello toda manifestación de lo humano lleva aparejada la impronta de la sociedad y de la cultura. Si, además, los artistas incorporan a su obra los productos específicos de esa cultura, ya sea directamente o bien que éstos conformen la base de su proceso de creación -como en el uso previo de fotografías para elaborar la pintura-, podemos afirmar que en la obra la realidad social participa de manera directa. No sólo eso; puede convertirse en reflejo o en transformación, en crítica o revelación.

Gran parte de lo que entendemos por collage nos habla del caos y la abundancia que existe en el mundo; incluso de la incoherencia, el azar y el dolor que lo dominan. El collage puede elaborar contradicciones y revelarlas. El asalto al que somete a contornos y líneas divisorias es capaz de deshacer identidades y de forjar otras nuevas ¹¹.

Hemos visto que desde los nuevos lenguajes del arte moderno cualquier objeto puede convertirse en elemento o materia prima para la creación y que la noción de *rescate* puede abordarse desde diferentes concepciones, pero para precisar el uso que del término *rescate* queremos dar en esta investigación nos vamos a ceñir a la utilización para la creación de la obra de elementos que provienen de las noticias de prensa, de los acontecimientos publicados como representación de la realidad.

La necesidad de *rescate* surge del hecho, ya tratado en el capítulo III, de que los mass-media nos ofrecen un sustrato para la memoria que no proviene de

10 Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo (ed.), 2008, p. 115-116

11 Taylor, Brandon, "Al filo de la creación", *Exit*, nº 35, "Cortar y pegar Cut & Paste", 2009, p. 16

nuestras experiencias vitales con lo que todo contenido se reduce a generalidades, trivialidades y hechos impersonales, sumándose la inmediatez tanto de la aparición como de la desaparición de nuestras conciencias. Incluso aunque, como en cualquier hemeroteca, se nos garantice la existencia y la posibilidad del archivo, los datos necesariamente no se recuperan sin que haya alguien que tenga la intención de rescatarlos.

Por tanto, definiremos el *rescate* como una actitud que toma el artista y cuyo procedimiento se basa en relacionar datos, hechos y acontecimientos para forzar en el espectador la reflexión y/o la experiencia sensorial, y la materia prima o archivo sobre el que el artista trabaja proviene de los mass-media. Partimos de una intención del artista de abordar la realidad de una manera diferente ante la imposibilidad de asimilar la realidad tal y como nos lo presentan los medios.

Las fotografías impresas en los periódicos son el material de partida para la generación de relaciones con los signos gráficos y con otras imágenes. Pierden su significado original ya que la intención del artista es la de buscar otros significados que han podido quedar omitidos o ser manipulados por parte de los editores. Nos alejamos de la idea del *apropiacionismo*¹² como movimiento, ya que la intención última no está en representar o criticar los estereotipos culturales que acompañan nuestra vidas, sino que se trata de volver a traer y generar una idea más «lúcida» de la realidad.

En la manera como los medios nos muestran fragmentos de la realidad el lector está obligado a saltar de una noticia a otra. El *rescate* intenta agrupar y relacionar con niveles más amplios, crea asociaciones temporales y globales. Estas

¹² Término acuñado por el crítico Douglas Crimp en 1977, cuando presentó una exposición denominada *Pictures* en el Artists Space de Nueva York. Esta serie de artistas tenían como común denominador el procedimiento de la apropiación utilizando estrategias como citar, exhibir, encuadrar, extractar, imágenes ajenas, con la idea de poner de manifiesto las estrategias de representación cultural utilizadas en el arte. Resumen de: Butin, Hubertus, (ed.), *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*, Madrid: Abada Editores, 2009, p. 11-12

asociaciones no se comportan de manera jerárquica sino de forma «rizomática»¹³, por contactos subjetivos y sensoriales intentando transmitir la vida que se perdió o transcurre en otros momentos tan o más importantes que lo relatado. Se trata de ampliar el pensamiento pensar fuera de lo establecido. La noción de rizoma de Didi-Huberman, referida a la Historia, puede ilustrar esa idea de las conexiones que no están en la superficie de las cosas y los acontecimientos, afirmando que para sacar conclusiones de un relato de los hechos basado en “hitos” hay que tener en cuenta las “lagunas”.

A menudo por lo tanto, nos encontramos enfrentados a un inmenso y rizomático archivo de imágenes heterogéneas difícil de dominar, de organizar y de entender, precisamente porque su laberinto está hecho de intervalos y lagunas tanto como de cosas observables. Intentar hacer una arqueología siempre es arriesgarse a poner, los unos junto a los otros, fragmentos de cosas que han sobrevivido, cosas necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Ese riesgo tiene por nombre *imaginación y montaje*¹⁴.

Lo que no está a la vista debe ser suplido por la imaginación, lo que el artista trata de hacer es favorecer esta visión más global y completa de la realidad. La necesidad de «imaginación y montaje» forma parte de los procesos de elaboración y revisión de la realidad que propone el rescate a través del arte. Y los procedimientos de collage que generan la obra pueden posibilitar eso que Benjamin denominaba «legibilidad» (Lesbarkeit),

[...] *poner en contacto las cosas del mundo* según sus “relaciones íntimas y secretas”, sus “correspondencias” y sus “analogías”¹⁵.

13 El rizoma es, en el sentido de Deleuze, conexiones que se establecen no de forma jerárquica y vertical sino que está hecho de dimensiones horizontales, conecta puntos diversos y en distintas estratificaciones. Ver apartado II.3.3. de esta tesis.

14 Didi-Huberman, G., “Cuando las imágenes tocan lo real”, en: Didi-Huberman, G.; Chéroux, C.; Arnaldo, J., *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007, p. 19

15 Didi-Huberman, G., “El atlas de imágenes. Releer (remontar) el mundo”, *Exit*, nº 35, “Cortar y pegar Cut & Paste”, 2009, p. 56

IV.2. Primeras manifestaciones artísticas

Los artistas incluidos en esta sección son especialmente elegidos por el uso que hacen de los mass-media en el collage, por la manera en que los integran en la obra, analizándose cómo va a evolucionar el sentido y significado del propio fragmento introducido. Se verá cómo en los grandes hitos en la evolución del arte contemporáneo, el collage ha estado presente cumpliendo diferentes funciones. Desde la formalista, en la que el elemento introducido es más matérico que significativo, hasta la que nos ocupa, cuando el objeto introducido adquiere la función de signo o realidad concreta.

Es en Picasso donde primero se da esta conexión del fragmento pegado con la realidad social proveniente de los mass-media, pues partiendo del significado inicial del objeto reelabora otro nuevo discurso en el que el significado original no pierde del todo su valor.

Estudiaremos el uso del collage en el arte como instrumento de *rescate* en relación con la realidad, entendiendo este procedimiento como integración del significante unido a su significado en la obra junto al resto de procedimientos pictóricos. Es un hecho que en el siglo XX hay un abandono de la pintura tradicional hacia nuevos campos de experimentación. De entre ellos nos interesa analizar cuáles utilizan el collage a modo de lo que hemos denominado *rescate*, es decir, cuando el significado original del acontecimiento es recuperado en algún grado. También hablamos de *rescate* cuando la obra de algún modo amplía o deriva la atención hacia lo que los mass-media no dejan ver o incorporar a la memoria.

Nuestro objeto de estudio se centra en las obras que sin dejar de ser pictóricas en el modo más tradicional, incorporan la técnica del collage mediante fragmentos de los mass-media con la idea antes expuesta de *rescate* en relación a la memoria. Nos interesa diferenciar este uso del collage del que hacen otros

artistas que, aún utilizando los mass-media y con finalidades críticas, no realizan composiciones pictóricas sino que su obra se deriva más hacia medios fotográficos o infográficos. No obstante, no se infravaloran las aportaciones históricas de movimientos como el fotomontaje y el surrealismo, que ya han sido tratadas en el capítulo correspondiente.

Sobre todo la obra de Picasso y Duchamp está estrechamente ligada al tema que nos ocupa y sin duda son el punto de partida del desarrollo del collage y ensamblaje moderno.

IV.2.1. Picasso y el Cubismo

La relación de los cubistas con la cultura popular no se hace evidente hasta mediados de 1911¹⁶. Hasta entonces los cuadros cubistas se encuentran en la evolución autorreferencial propia del arte de vanguardia. En los inicios los cubistas parecen no interesarse por el mundo banal y real. Ni siquiera por exponer para el gran público, en los salones, etc... pero en su evolución serán los cubistas los artífices de la integración de la baja cultura en la alta cultura. El hecho de introducir los fragmentos de objetos producto de la cultura que nada tienen que ver con el arte es el paso decisivo para abrir el camino al arte moderno. Siguiendo al crítico Clement Greenberg, la diferenciación entre lo que él denomina «baja cultura» y «alta cultura» se diluye en la obra cubista pues considera el collage la aportación fundamental para la evolución del cubismo¹⁷.

Pierre Daix considera que tanto Braque como Picasso son *bricoleurs* en el sentido en que lo utiliza Lévi-Strauss, es decir, empleando todo tipo de materiales y medios existentes dotándolos de un nuevo contexto y nuevos significados.

16 Fanés, Fèlix, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*, Madrid: Alianza, 2007, p. 29

17 *Ibid.*, p. 28

Trataron la pintura noble lo mismo que los pintores de brocha gorda como un vocabulario de la pintura. Así, procedieron a un nuevo inventario del arte del mundo [...] ¹⁸.

Tanto Braque como Picasso introducen en este periodo elementos de uso popular como es el caso de los papeles pintados, la incorporación de, por ejemplo, la inscripción “*Ma Jolie*” de una canción de la época, en la obra *Mujer con guitarra* (1911) de Picasso, haciendo referencia a su nueva amante, letras y números realizados con plantillas en *El portugués* (1911) de Braque o la incorporación de pigmentos industriales en Picasso conocidos con el nombre “Ripolin” en la primavera de 1912.

Estos elementos introducidos son la unidad mínima de expresión del análisis pictórico empezado por Cézanne y concluido en Picasso. Para este último la unidad básica del collage es el fragmento¹⁹ y como tal introducirá, al igual que Braque y Juan Gris, elementos susceptibles de ser encolados en el lienzo: tarjetas, entradas de cine, billetes, partituras musicales etc... pero sobre todo fragmentos de periódicos. Braque emplea papeles de periódicos pero nunca coge la cabecera ni fragmentos con implicaciones políticas pues, como apunta Apollinaire hablando sobre los pintores cubistas, tienen una función estética con un significado fundamentalmente plástico y, sobre todo, original y novedoso, capaz de abrir nuevas vías.

[Braque] Ha enseñado a los hombres y a los demás pintores el uso estético de formas tan desconocidas que tan sólo algunos poetas habían podido imaginarlas antes. Son signos luminosos que brillan a nuestro alrededor, pero sólo algunos pintores han sabido descubrir su significado plástico ²⁰.

¹⁸ Daix, Pierre, *Historia cultural del arte moderno*, Madrid: Cátedra, 2002, p. 183-184

¹⁹ Simó, Toni, *Los lenguajes visuales de la modernidad collage, assemblage y montaje*. Disponible en: <<http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/17331/1/Loslenguajesvisualesdelamodernidadcollage.assemblagemontaje.pdf>>

²⁰ Apollinaire, Guillaume, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid: Visor, 1994, p. 46

Para el poeta, el día a día es un motivo estético. Él mismo, en su poema *Zone* identifica la publicidad con la poesía y los periódicos con la prosa. Apollinaire ya nos avanza que cualquier elemento de la “baja cultura” puede contener la clave que ordene el caos que se aprecia en la sociedad industrial.

El trabajo, sobre todo en sus concreciones más burdas, contiene una multitud de elementos estéticos cuya novedad concuerda siempre con el sentimiento de lo sublime que permite al hombre ordenar el caos: no hay que despreciar lo que parece nuevo, no lo que está sucio ni lo que nos es útil, la madera o el mármol de imitación de los pintores de paredes ²¹.

A diferencia de Braque con sus *faux bois* (pegar papeles que imiten a la materia representada), Juan Gris introduce en su obra *El reloj* (1912) el primer texto impreso, además de literario, como nuevo elemento del collage. Este texto es un poema de Apollinaire, lo que nos da una idea de la relación y diálogo entre las obras y su círculo cultural ²². De los cuarenta y tres collages realizados por Gris en el periodo febrero-octubre de 1912, dieciocho incorporan recortes de periódicos. A diferencia de sus compañeros tiene una mayor tendencia a la utilización de cabeceras, manteniendo clara la identificación del elemento incorporado. Juan Gris dejará sentir la influencia de la contienda europea como inspiración para sus collages, y es significativo constatar que en los meses pre-bélicos de 1914 evitará leer la prensa y cualquier referencia a ella en sus cuadros ²³. Después de la guerra se va a dar una vuelta al clasicismo, a técnicas “más prestigiosas” como el óleo, y un abandono de las manifestaciones de vanguardia, tenidas como «experimentos del pasado» ²⁴. Juan Gris abandonará el uso del collage en favor de la pintura, tal vez debido a su amistad con Matisse, a finales de 1914.

²¹ Apollinaire, Guillaume, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid: Visor, 1994, p. 46-47

²² Kachur, Lewis, “Gris, Cubismo y Collage”, Catálogo: *Juan Gris, 1887-1927*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1985, p. 34

²³ *Ibid.*, p. 36-37 y 42

²⁴ Kenneth E. Silver, “Juan Gris y su arte en la Gran Guerra, 1914-1918”, Tinterow, Gary (ed.), *Juan Gris, 1887-1927*, Madrid: Ministerio de cultura, 1985, p. 48

Volviendo, pues, la espalda a las cuestiones de la conflagración europea como inspiración temática de sus collages, Gris evoluciona hacia preocupaciones más formales, de todos modos, sus collages con recortes de periódicos de mayo y junio de 1914 constituyen los precursores más significativos de la Guerrapittura del futurista italiano Carlo Carrà, y en definitiva, de toda la gama del collage político que se practicaría después de la guerra por los dadaístas berlineses y otros grupos ²⁵.

Fue Picasso el primero que incorpora fragmentos con contenidos concretos de periódicos en el collage en noviembre de 1912, y es interesante que muchos de los que realizó en esta época forman una secuencia en la que se siguen las incidencias de un acontecimiento contemporáneo, en este caso la guerra de los Balcanes y la posterior conferencia de paz.

Con el título *Naturaleza muerta* (1913), Picasso realiza un papier-collé con una guitarra representada en el centro debajo de la cual se despliega una hoja entera de periódico. Según parece, el formato y estructura del cuadro está determinado por la hoja elegida, en vertical. Es significativo el hecho de que lo compró en España cuando fue a visitar a su padre enfermo y que el contenido sea una crítica a la iglesia ²⁶. El mismo collage fue reproducido por la revista *Documents* en junio de 1929. La propia revista funciona como un “collage” pues se sale de una temática clásica de revista para tratar diversos temas de diferentes manifestaciones, tanto de ciencia como de arte, componiéndose de artículos muy variados y rompiendo la barrera entre el arte y las manifestaciones de la baja cultura ²⁷.

Aunque la principal motivación de Picasso en sus experimentos sea desafiar la tradición artística en la elección de materiales, el uso del periódico requiere un estudio más detenido. Para Fèlix Fanés, siguiendo a Rosalind Krauss, hay otras

²⁵ Kachur, Lewis, “Gris, Cubismo y Collage”, Catálogo: *Juan Gris, 1887-1927*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1985, p. 42

²⁶ Fanés, Fèlix, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*, Madrid: Alianza, 2007, p. 172

²⁷ *Ibid.*, p. 179

implicaciones más importantes en el uso de material escrito de la prensa más allá del efecto autorreferencial del fragmento:

Picasso se alejaría de ese uso del *trompe-l'oeil* mecánico. El empleo de materiales con una función semántica, no determinada por su propio valor de significación, sino por la red de conexiones que establece con el resto de elementos de la obra, fue su aportación decisiva a la técnica del *papier collé* ²⁸.

Esta sería la gran aportación del collage en Picasso; tal como lo expresa el lingüista Françoise Levailant, provoca la unión de significantes formales plásticos con significantes formales lingüísticos ²⁹. Pero además, los significados no se pierden sino que se transforman y enriquecen en esta nueva combinación pictórica, en la que los significantes plásticos y lingüísticos dialogan conformando la obra completa. La obra sigue siendo abstracta pero manteniendo una relación evidente con lo concreto. Picasso pone así de manifiesto que no quiere perder el contacto con la realidad y «recupera una pintura que alía la comunicación intelectual con el placer visual» ³⁰.

Estudiando los collages del periodo 1912-1914, Patricia Leighen demuestra el uso de los mass-media en Picasso, estudio al que hace referencia Rosalind Krauss cuando afirma:

Este collage, *Vaso y botella de Suze*, ha sido caracterizado como la representación de una conversación alrededor de una mesa de café: la discusión de Picasso y sus amigos, que hablan de política, de pacifismo y de guerra. Pero, más que esto, se dice que estas selecciones nos brindan la propia posición de Picasso, no solo acerca de "estas cuestiones", que "Picasso exploró mediante 'citas' de los periódicos que había seleccionado",

28 Fanés, Fèlix, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*, Madrid: Alianza, 2007, p. 33

29 Levailant, Françoise Will, cit. en: Pierre Daix, catálogo razonado, *El Cubismo de Picasso*, Vitoria: Blume, 1979, p. 128

30 Daix, Pierre, *Historia cultural del arte moderno*, Madrid: Cátedra, 2002, p. 128

sino también acerca del problema mismo del papel de periódico, el vehículo de información a través del cual deben pasar inevitablemente "las noticias" ³¹.

Picasso utiliza sus propios cuadros como espacio de reflexión donde los acontecimientos de su época -y quizá el recuerdo de algo que se ha vivido como en este caso la tertulia- tienen su expresión.

No obstante, no en todas sus obras que hacen referencia aparente a acontecimientos externos el significado es tan evidente. Por ejemplo, existe la controversia alrededor del cuadro, *Guitarra, partitura y vaso*, (otoño 1912), en que la letra impresa dice "La bataille s'est engagée", pero está incompleta pues en realidad el titular decía "La bataille s'est engagée furieuse sur les lignes de Tchaldja" [La batalla se entabló furiosamente en el frente de Tchaldja], además de reducir la palabra original "Le Journal" a "Le Jou" [el juego].

Teniendo en cuenta el "juego" mismo de la operación del collage, los estudiosos han tendido a considerar que el conjunto de palabras actúa en dos niveles diferentes: uno se refiere a los Balcanes, y el otro a la batalla estética desatada por el collage, sea contra la "cumbre" de la pintura al óleo o contra el sistema (tradicional) de la representación icónica, todavía visible en el dibujo cubista analítico (ahora superado) de un vaso yuxtapuesto a los otros fragmentos de papel ³².

Rosalind Krauss opina que lo que verdaderamente le interesaba a Picasso en ese momento era el cariz que tomaba el cubismo, opinión compartida por Pierre Daix para quien el titular alude a la guerra pero actúa como metáfora de "la batalla de la pintura" ³³.

31 Krauss, Rosalind, *Los papeles de Picasso*, Barcelona: Gedisa Editorial, 1999, p. 48, cita a Leighen, Patricia, *Re-Ordering the Universe*, 124, 126-27. Leighen amplía su análisis precedente del collage "Botella de Suze" para llevarlo a un análisis acerca de los periódicos y el "contra-discurso" que practica Picasso en: *Cubist Anachronisms: Ahistoricity, Cryptoformalism, and Bussines-as-Usual in New York*, Oxford Art Journal, Vol 17, Nº 2 (1994), p. 96-99

32 Krauss, Rosalind, *Los papeles de Picasso*, Barcelona: Gedisa Editorial, 1999, p. 76-79, cita a Cottington, David, "What the Papers Say: Politics and Ideology in Picasso Collages of 1912", en: *Art Journal*, Vol. 47, nº 4, diciembre 1988, p. 359

33 Daix, Pierre, *Historia cultural del arte moderno*, Madrid: Cátedra, 2002, p. 89

Sobre el hecho de si el contenido semántico en los collages que introducen significantes lingüísticos es relevante o no el estudio de Rosalind Krauss aporta conclusiones sobre los debates del simposio que se realizó en el Museum of Modern Art a raíz de la exposición Picasso/Braque,

[...] Leo Steinberg sostuvo que, si bien la letra chica del periódico no estaba destinada a ser leída sino solo a funcionar como "textura, una especie de energía precisa dentro del campo", los titulares más grandes podían entenderse como comentarios sobre el juego formal de la obra misma³⁴.

Y para afirmarlo se apoya en la obra citada *Vaso y botella de Suze*, donde las palabras "La dislocation" producen en el cuadro ese mismo efecto visual de dislocación por la posición en relación al resto de elementos pictóricos y no facilita su lectura, por lo que ésta no era la finalidad³⁵. Para Cottington, Picasso leía y seleccionaba el texto que quería incluir aunque piensa que la finalidad visual fuera la ruptura entre lo público y lo personal siendo el contenido del recorte secundario³⁶. Sin embargo, para Patricia Leighton, Picasso sí esperaba que los collages fueran leídos además de contemplados y presenta pruebas para demostrar que Juan Gris y el poeta Blaise Cendrars producen obras en respuesta al contenido político de los collages de Picasso buscando la ironía o el humor³⁷.

Podemos afirmar que Picasso utiliza la prensa como fuente de inspiración y toma la noticia como elemento pictórico. Unas veces es soporte otras veces es fondo o elemento de relleno. Pero la mayoría de las veces interactúa con los elementos gráfico-plásticos. Se planteaba las relaciones de espacio entre las horizontales y verticales, las relaciones que establece el contorno al crea líneas. En *Botella de Vieux Marc, vaso y periódico* (1913), los elementos incluidos como una

34 Krauss, Rosalind, *Los papeles de Picasso*, Barcelona: Gedisa Editorial, 1999, p. 84

35 *Ibid.*, p. 84

36 Krauss, Rosalind, *Los papeles de Picasso*, Barcelona: Gedisa Editorial, 1999, p. 47

37 *Ibid.*, p. 85

cenefa se prolongan a través de una línea negra que se une con la zona superior, creando relaciones visuales. Las zonas huecas que realiza la mancha del papel industrial crean texturas que dialogan con la pintura tradicional y ayudan a las relaciones espaciales. Si anulamos cualquier parte de las mismas el cuadro se desequilibra.

Si la noticia es parte de la estructura del cuadro, cabe preguntarse cómo empieza su trabajo, en qué momento decide colocarla y porqué. Pierre Daix nos da una pista en una serie de cuadros realizados en la primera generación del cubismo, entre otros, *Partitura y Guitarra* (1912) y *Violín* (1912). Gracias a fotografías tomadas en su estudio taller del Boulevard Raspail, se ve cómo la base de éstos son dibujos que servirán como soporte para sus investigaciones referidas a la técnica del collage. Los rellena totalmente de recortes, o bien deja espacios en blanco o lo convierte en un ensamblaje tridimensional ³⁸.

Otra serie de este periodo estudiada por Leighen pretende destacar la importancia de la política en la obra del artista, más de lo que se ha querido reconocer. Considera que al colocar una hoja de economía en la secuencia de dos obras llamadas *Botella sobre una mesa y Botella, copa y diario sobre una mesa* ³⁹, (otoño-invierno de 1912), «Picasso está empleando la reacción del mercado accionario frente a las noticias de la guerra para meditar sobre los efectos del capitalismo» ⁴⁰.

En el collage Picasso ha creado el potencial para una narrativa, mediante la yuxtaposición de esta novela satírica acerca de la aristocracia libertina, a historias truculentas de la guerra en los Balcanes e informes producidos por

38 Esta secuencia proporciona un interesante resumen del método experimental de Picasso. Allí donde Braque se limita a una traducción del papel pegado, Picasso hace tres, y muy diferentes. La primera quita a los tres collages su valor anecdótico para verificar que su funcionamiento espacial no se altera cuando son sustituidos por reservas blancas. La segunda sustituye los collages por sus equivalentes pintados. La tercera anula el soporte de la pintura. [...]. Daix, Pierre, *Historia cultural del arte moderno*, Madrid: Cátedra, 2002, p. 116-118

39 «En Le journal de 4 de diciembre de 1912 se lee UN COUP DE THE [ATRE], refiriéndose a la guerra balcánica». Joan Rosselet, *El Cubismo de Picasso, (Le cubisme de Picasso)*, catálogo razonado, Vitoria: Editorial Blume, 1979, p. 293

40 Krauss, Rosalind, *Los papeles de Picasso*, Barcelona: Gedisa Editorial, 1999, p. 46

una izquierda movilizada, lo ha hecho, además, en un estilo cubista cuyo supuesto desorden 'antiestético', 'antifrancés', en la prensa crítica se alineaba con el anarquismo ⁴¹.

Apoyándose en el estudio de Mijaíl Bajtín sobre la obra de Dostoievski, Rosalind Krauss, aplicándolo a Picasso, se aproxima al concepto de *rescate* tal como lo estamos considerando en este estudio.

El análisis que realiza Bajtín respecto de la voz del poder, en tanto habla por medio del "discurso dominante" -uno de cuyos principales ejemplos es el periódico de circulación masiva- es convocado como una forma de comprender lo que se considera la estrategia de Picasso para producir un "contradiscurso", y así volver a ligar aquello que el poder centralizador de la cultura dominante ha considerado apto para dividirlo en partes ⁴².

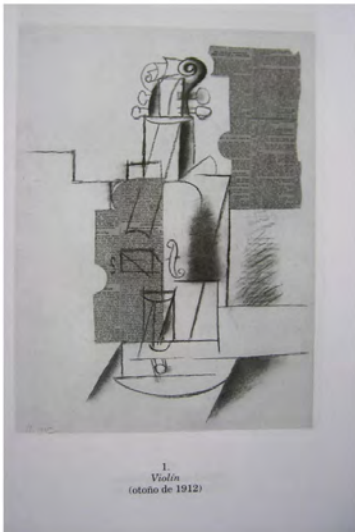
La información mediática se nos presenta sin una lógica que permita el pensamiento racional; las noticias no están conectadas entre sí ni con la realidad. Son fragmentos ya resumidos y elaborados por el pensamiento único. Picasso como artista es capaz de producir un "contradiscurso" en que las partes vuelven a encontrarse en un plano diferente, el plano de la obra que permite rescatar el sentido que se ha perdido en la transformación de la realidad en noticia.

41 Leighton, P., *Cubist Anachronisms: Ahistoricity, Cryptoformalism, and Business-as-Usual in New York*, Oxford University Press, Oxford Art Journal Vol. 17, No. 2, 1994, p.99, cit en: Krauss, Rosalind, *Los papeles de Picasso*, Barcelona: Gedisa Editorial, 1999, p. 49

42 *Ibid.*, p. 49



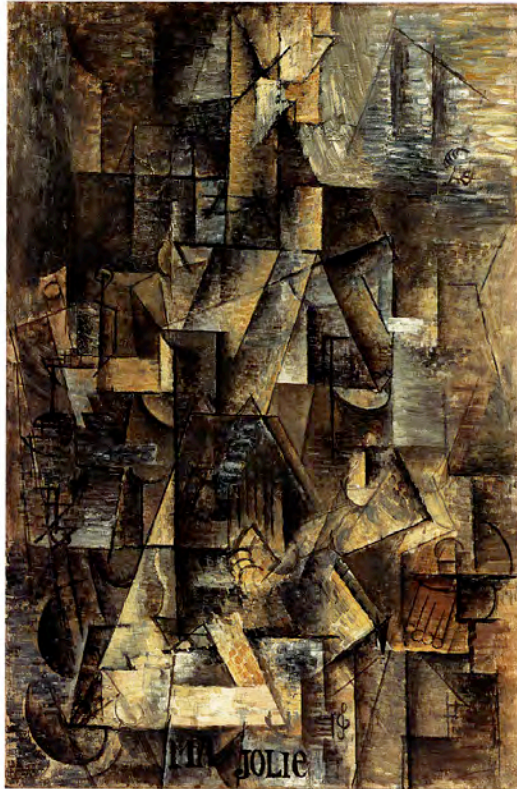
Botella sobre una mesa,
Pablo Picasso



Violín,
Pablo Picasso

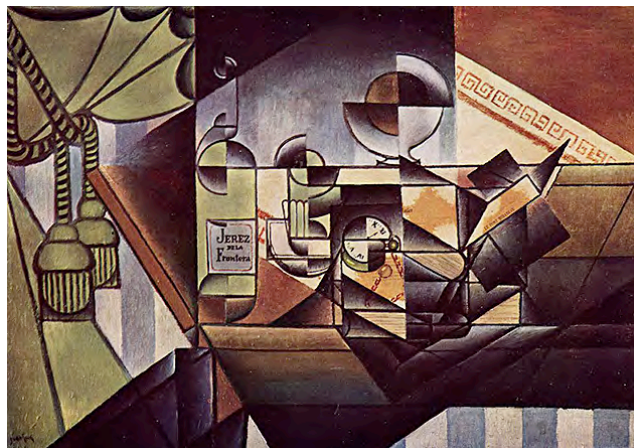
Secuencia de obras de Picasso, otoño-invierno 1912, las dos primeras con el mismo nombre.

Krauss, Rosalind, *Los papeles de Picasso*, Barcelona: Gedisa Editorial, 1999, p. 38-39-40



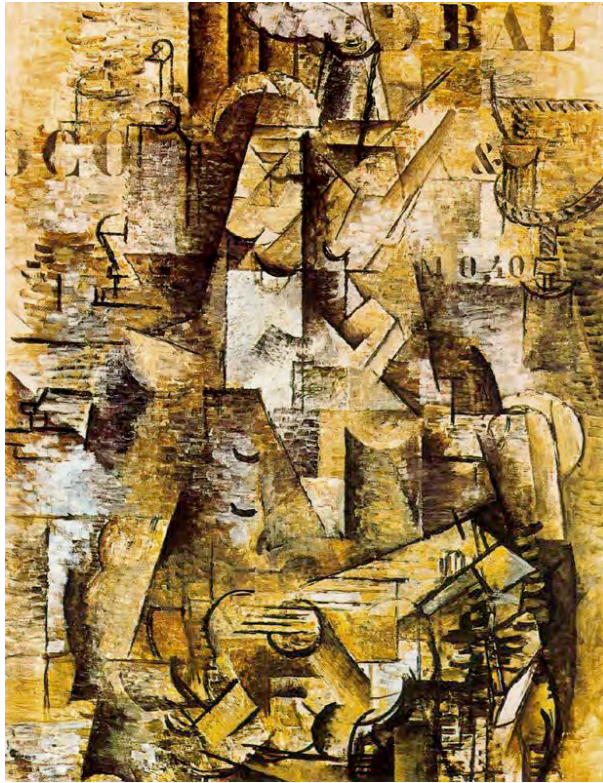
Mujer con guitarra,
1911,
Pablo Picasso

[13/05/2014] Disponible en:
[https://
misiglo.wordpress.com/tag/
mujer-con-guitarra/](https://misiglo.wordpress.com/tag/mujer-con-guitarra/)



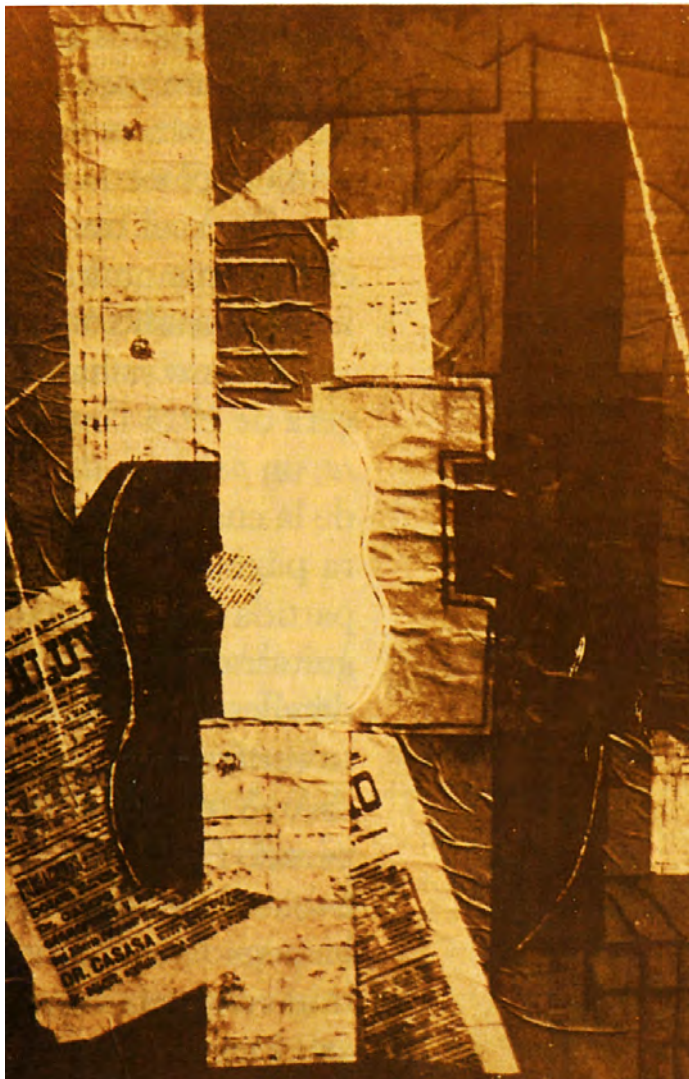
El reloj, 1912,
Juan Gris

[13/05/2014] Disponible en:
[http://www.museum.com/
juan-gris/the-watch-aka-the-
sherry-bottle.html](http://www.museum.com/juan-gris/the-watch-aka-the-sherry-bottle.html)



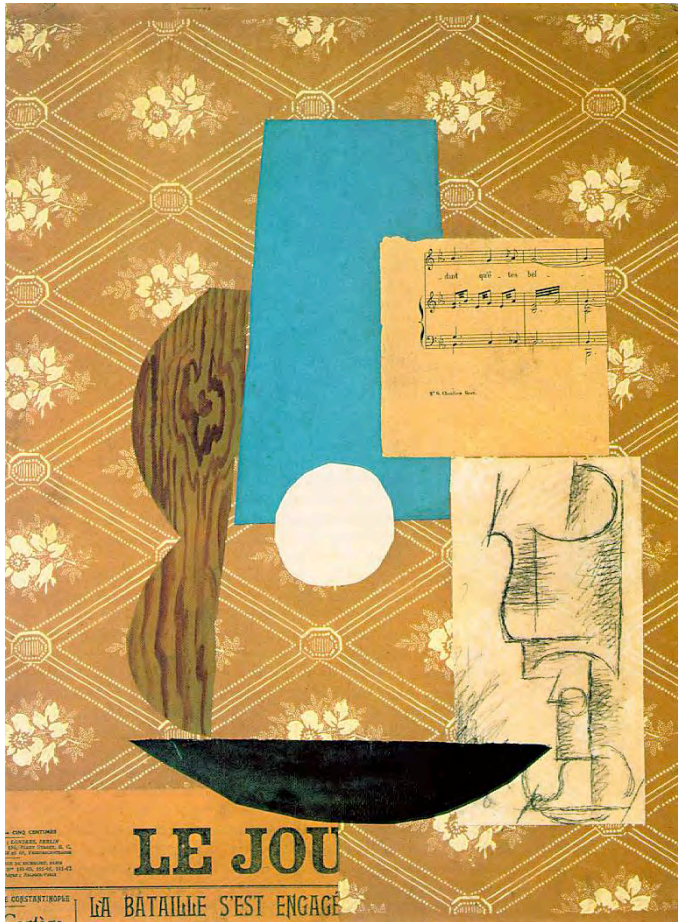
El portugués, 1911,
George Braque

[13/05/2014] Disponible en:
[http://
www.artehistoria.jcyl.es/v2/
obras/12325.htm](http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/12325.htm)



Naturaleza muerta,
1913,
Pablo Picasso

Fanés, Fèlix, *Pintura, collage,
cultura de masas Joan Miró*,
1919-1934, Madrid: Alianza,
2007, p. 171



Guitarra, partitura y vaso, [Guitarre, partition, verre], París, otoño 1912, Pablo Picasso

Papeles pegados, guache y carbón sobre papel, 48 x 36,5 cm.

[13/05/2014] Disponible en: <http://digitalimagingandphotography.blogspot.com.es/2010/04/picassos-collages.html>

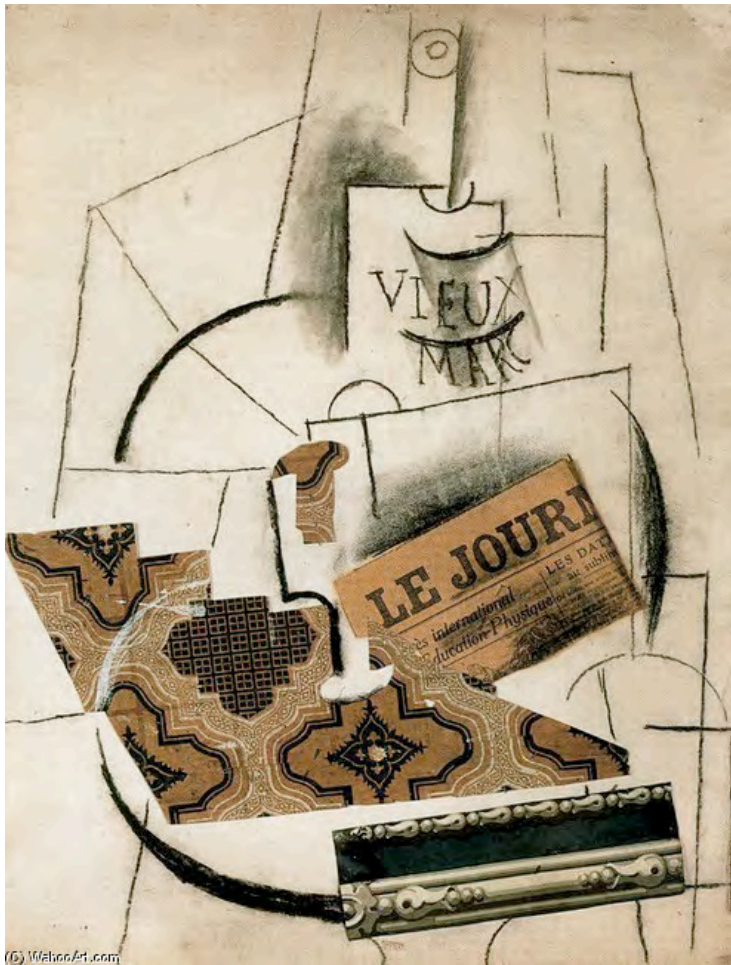


Vaso y botella de Suze, [Verre et bouteille de Suze], París, otoño 1912, Pablo Picasso

Papeles pegados, guache y carbón, 64,5 x 50 cm.

El diario empleado publica una noticia fechada el 16 de noviembre sobre la guerra balcánica. Las otras columnas dan cuenta de una manifestación socialista internacional en el Pré-Saint-Gervais en contra de la guerra

Pierre Daix, Joan Rosselet, *El Cubismo de Picasso*, (Le cubisme de Picasso), catálogo razonado, Vitoria: Blume, 1979, p.120



Botella de Vieux Marc, vaso y periódico, [Bouteille, de vieux marc, verre et journal] Ceret, primavera 1913, Pablo Picasso

Papeles pegados y sujetos con alfileres y carbón sobre papel, 63 x 49 cm.

Pierre Daix, Joan Rosselet, *El Cubismo de Picasso*, (Le cubisme de Picasso), catálogo razonado, Vitoria: Blume, 1979, p. 136

[13/05/2014] Disponible en: http://4.bp.blogspot.com/-bwMkDQxoXSw/URfZ-FQAS8I/AAAAAAAAABqY/PzsfAUCdN_Q/s1600/PABLO-PICASSO-BOTELLA-DE-VIEUX-MARC-VASO-Y-PERI%25C3%2593DICO.JPG

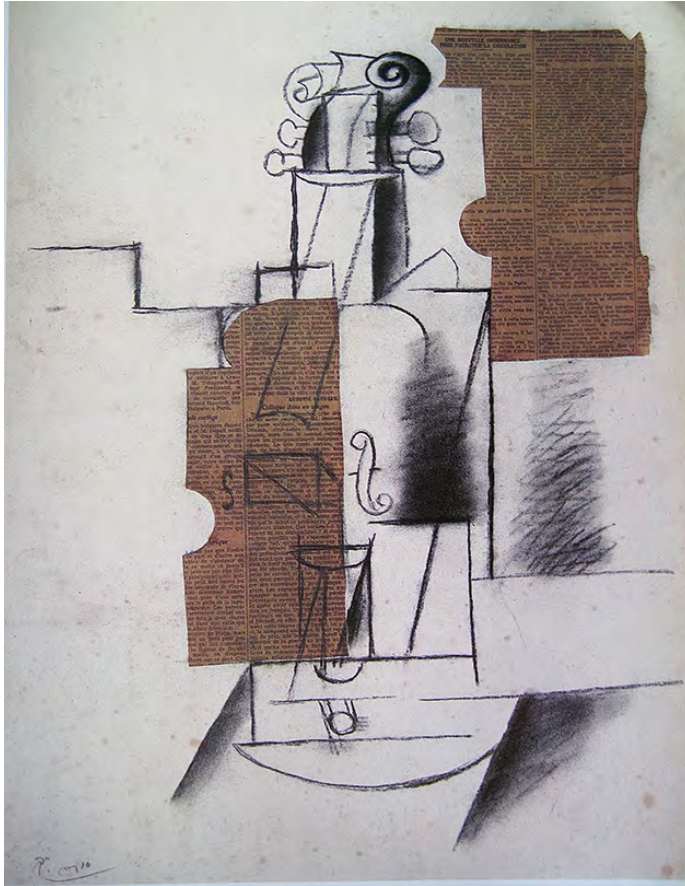


Partitura y Guitarra [Guitarre et feuille de musique], París otoño de 1912, Pablo Picasso

Papeles pegados, pastel y carbón, 58 x 63 cm.

Este papel pegado es aún una pintura de "collages", mientras que la guitarra deriva estilísticamente de las de Sorgues.

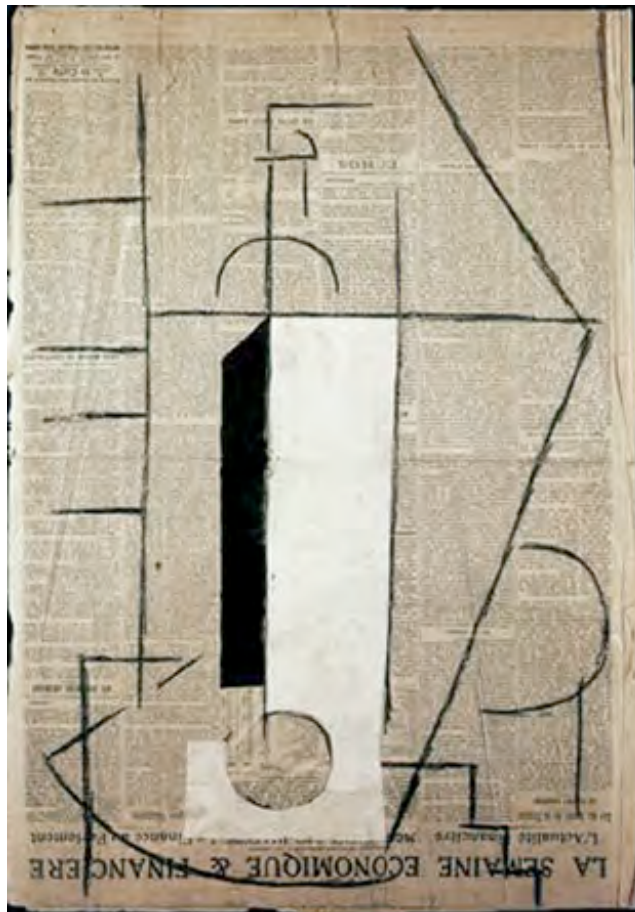
Pierre Daix, Joan Rosselet, *El Cubismo de Picasso*, (Le cubisme de Picasso), catálogo razonado, Vitoria: Blume, 1979, p.119



Violín [Violon], París
otoño 1912,
Pablo Picasso

Papeles pegados y carbón
sobre papel, 62 x 47 cm.

Pierre Daix, Joan Rosselet,
El Cubismo de Picasso, (Le
cubisme de Picasso),
catálogo razonado, Vitoria:
Blume, 1979, p.121

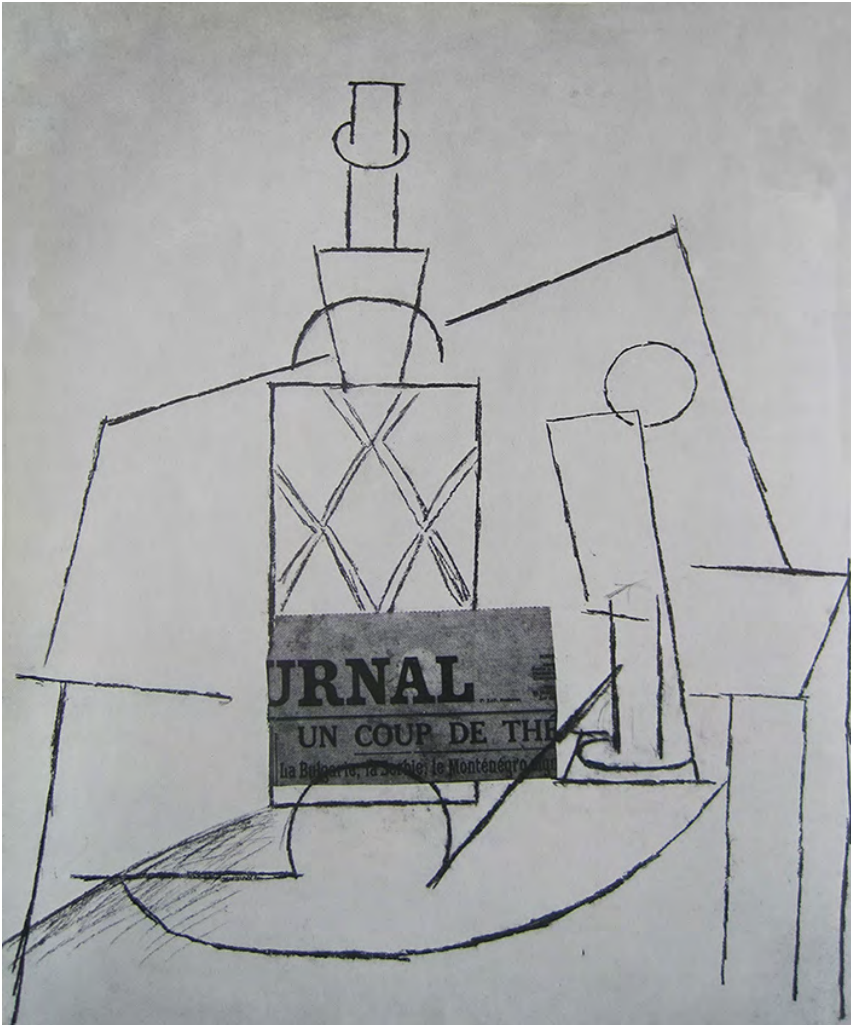


**Botella sobre una
mesa**, [Bouteille, sur
une table], París
otoño- invierno de
1912,
Pablo Picasso

Papeles pegados y carbón
sobre papel, 62 x 44 cm

Utiliza una página de "La
semana económica &
financiera" pertenece Le
Journal citado en Pierre
Daix, Joan Rosselet, *El
Cubismo de Picasso*, (Le
cubisme de Picasso),
catálogo razonado, Vitoria:
Blume, 1979, p. 294

[13/05/2014] Disponible
en:[http://
newacmi.blogspot.com.es/
2011/04/pablo-ruiz-
picasso-bodegones-y-
flores_19.html](http://newacmi.blogspot.com.es/2011/04/pablo-ruiz-picasso-bodegones-y-flores_19.html)

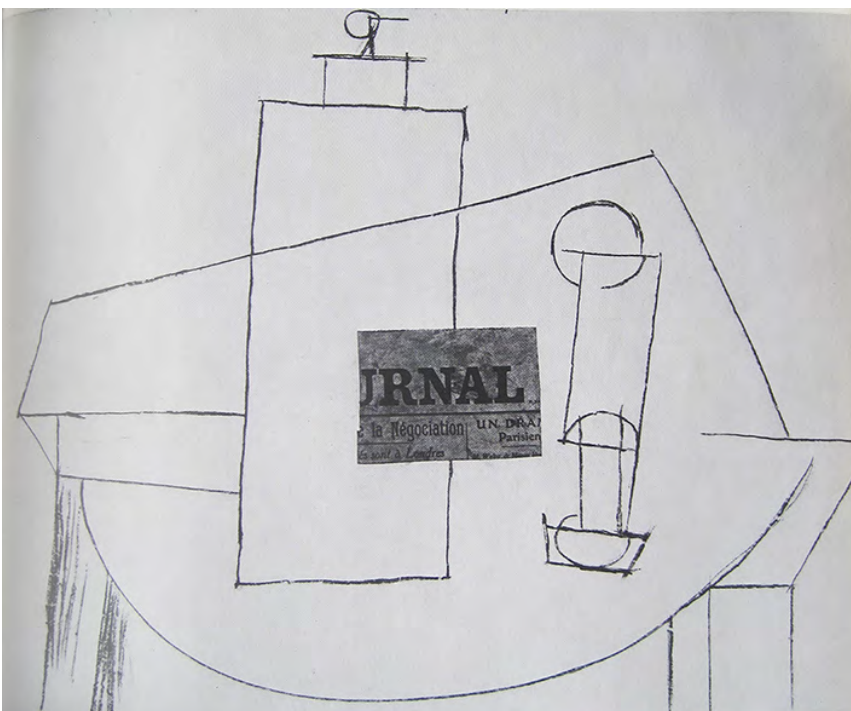


Botella, copa y diario sobre una mesa,
[Bouteille, verre et journal sur une table],
París, otoño-invierno de 1912,
Pablo Picasso

Papel pegado y carbón sobre papel, 62 x 48 cm

En Le Journal de 4 de diciembre de 1912 se lee UN COUP DE THE [ATRE], refiriéndose a la guerra balcánica.

Pierre Daix, Joan Rosselet, *El Cubismo de Picasso*, (Le cubisme de Picasso), catálogo razonado, Vitoria: Blume, 1979, p.124



Botella y vaso sobre un velador, otoño - invierno de 1912,
Pablo Picasso

Pierre Daix, Joan Rosselet, *El Cubismo de Picasso*, (Le cubisme de Picasso), catálogo razonado, Vitoria: Blume, 1979, p.125

IV.2.2. Duchamp y el fragmento

Para incluir a Marcel Duchamp en este capítulo hay que entender la similitud que se puede establecer entre los *readymade* y el procedimiento del collage de vanguardia. El *readymade* participa tanto de lo cotidiano, de fragmentos de materia y objetos productos de la cultura, como de sus medios de expresión (periódicos, postales etc...). Los objetos están “disponibles” y es el artista el que procura la transmutación en objetos de contemplación, o sea, artísticos.

Los *readymade* son, ante todo, un signo de la expansión de la tecnología en la vida moderna, un índice de la pérdida de la jerarquía y exclusividad tradicional del arte en el proceso de la producción de imágenes, [...] son objetos «ya hechos», «disponibles», y Duchamp insistirá en que, al menos, en parte, en toda actuación artística hay igualmente una dimensión de acoplamiento, de utilización de materiales ya dados ⁴³.

Duchamp fue el artista que comprendió y asumió de un modo más pleno la gran transformación que habría de experimentar el arte ante el imparable y acelerado proceso de expansión de la tecnología. Para elaborar su discurso artístico se apoya en el texto y el grafismo como ocurre en los *collages* de los cubistas y no duda en utilizar la técnica del collage si lo necesita en sus obras. De hecho, el *collage* también parte del “objeto” ya hecho, reflejo de la superabundancia de la tecnología. En la obra titulada *Pharmacie* (1914), nos relata como,

[...] compré una reproducción barata de un paisaje de atardecer invernal, que llamé *Pharmacie* [*Farmacia*], tras haberle añadido dos breves toques, uno rojo y el otro amarillo, en el horizonte ⁴⁴.

Los colores añadidos, que son los que distinguían entonces a las farmacias, cumplen por tanto, una función de signo además de constituir un elemento gráfico-

43 Marcel Duchamp, “El ojo espectador (1961)”, en Duchamp, Marcel, *Escritos*, José Jiménez (ed. y prol.), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012, p. 14

44 Marcel Duchamp, “A propósito de los «Readymades»”, en Duchamp, Marcel, *Escritos*, José Jiménez (ed. y prol.), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012, p. 237

plástico en la obra. Igualmente, cuando pinta un bigote a una reproducción de la Mona Lisa en su obra *L.H.O.O.Q.* (1919) está tratando con ironía el fetichismo con el que se trata a algunas obras de arte por parte de los mass-media, el mercado y las consecuencias de la reproductibilidad, podríamos decir que anticipándose a Walter Benjamin varios años.

Para Duchamp el texto tiene en ocasiones la función de estimular la mente creativa del espectador en un intento de alejarlo del significado obvio del objeto. Sus textos pueden considerarse “pistas” que nos invitan a desprender al objeto no sólo de su “obviedad” sino de su carga estética para dejarlo en un estado neutro que nos permita una lectura nueva, no basada en “asociaciones” al modo surrealista sino proponiendo una manera nueva de recontextualización.

Una característica importante: la breve frase que en cada ocasión inscribía en el *readymade*. Esta frase, en lugar de describir el objeto como lo hubiese hecho un título, estaba destinada a transportar la mente del espectador hacia otras regiones más verbales. A veces añadía un detalle gráfico de presentación: llamaba a eso para satisfacer mi tendencia a las aliteraciones, «*readymade aidé*» [*readymade* ayudado] (*readymade aided*)⁴⁵.

Esta armonía imitativa es parte del efecto que la obra puede producir en el espectador que le transporte, como él dice, “a otras regiones”. Hay en Duchamp un deseo de eliminar el sentido de las cosas, la lectura inmediata y fácil de lo que se nos presenta, lo que parece un juego o una broma es una desarticulación en varios niveles, entre ellos el sentido de lo “cotidiano”. Pero aunque Duchamp trata de evitarlo, como afirma Octavio Paz, «todas las cosas manipuladas por el hombre tienen la fatal tendencia a emitir sentido»⁴⁶.

En los *readymade* lo que verdaderamente importa es la idea, no el contexto del que provienen los objetos.

45 M. Duchamp, “A propósito de los «Readymades»”, Duchamp, Marcel, *Escritos*, José Jiménez (ed. y prol.), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012, p. 237

46 Paz, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid: Alianza Editorial, 1989, p. 34

Al eliminar la finalidad práctica o material de los objetos, al sacarlos de su contexto habitual, se propicia la consideración estética de los mismos, no en un sentido ornamental o sensible, sino en un sentido básicamente conceptual. Duchamp insistió siempre en que la dimensión material de los readymades era irrelevante y en que lo decisivo era su *idea* ⁴⁷.

En su libro “Apariencia desnuda”, Octavio Paz, pone de manifiesto como Duchamp en su obra rechaza el efecto retiniano e imitativo del clasicismo en pintura, y por otro, la idea de que aunque las formas son portadoras de significados, el readymade no lo tiene puesto que no es forma: El readymade lo constituyen objetos neutros, no bonitos, no feos, etc... ⁴⁸.

Duchamp estaba fuertemente influenciado por el escritor Raymond Roussel, y a partir del momento en que asiste a la representación en 1911 de *Impressions d’Afrique*, adapta el método del escritor a su obra *La novia puesta al desnudo por sus solteros, mismamente. El Gran vidrio* (1923-1936): «enfrentar dos palabras de sonido semejante pero de sentido diferente y encontrar entre ellas un puente verbal» ⁴⁹. Su idea puede ser relacionada con la posterior teoría de los lingüistas estructuralistas adelantándose en varios años a Saussure y con la idea de *Bricolage* de Lévi-Strauss. Según Octavio Paz en Duchamp se da,

[...] la concepción del lenguaje como una estructura en movimiento, ese descubrimiento de la lingüística moderna que tanto ha influido en la antropología de Lévi-Strauss y, más tarde, en la nueva crítica francesa ⁵⁰.

Por lo tanto su método de trabajo es puramente fragmentario y analítico. La elección de los fragmentos resulta novedosa respecto a la idea de Lévi-Strauss, ya que si para Lévi se eligen y se clasifica los elementos por necesidad para ordenar el caos del universo, en Duchamp, como en el arte lo importante es la idea, es a través

47 Jiménez, J., “El ojo espectador”, Duchamp, Marcel, *Escritos*, José Jiménez (ed. y prol.), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012, p. 14

48 *Ibid.*

49 Paz, Octavio, *Apariencia desnuda, La obra de Marcel Duchamp*, Madrid: Alianza Editorial, 1989, p. 25

50 *Ibid.*, p. 25

de los objetos (elementos) que trata de alcanzar su propósito.

Según toda apariencia, el artista actúa a la manera de un médium que, desde el laberinto, al otro lado del tiempo y del espacio, busca su camino hacia un claro ⁵¹.

Al igual que el «chaman» el artista es un medium entre arte y vida:

Los readymades son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte ⁵².

Duchamp a lo largo de su vida realizó además de los readymade varias obras basadas en procedimientos del *collage*, algunas de ellas tan importantes como la instalación realizada en Filadelfia *Étant donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage*, [Datos: 1º la cascada, 2º el gas de alumbrado], (1946-1966).

Una de las obras claves en la elaboración de la instalación de Filadelfia es el collage *A la manière de Delvaux*, 1924, un pequeño collage que fue reproducido en el catálogo de la exposición *First Papers of Surrealism*, la exposición organizada por Breton y Duchamp en Nueva York en 1942 ⁵³.

Este collage hace referencia en su título a la obra del pintor Paul Delvaux *La naissance du jour* (1937). Es significativo que Duchamp, al final de su vida, en la serie de *Morceaux choisis d'après...* [Detalles seleccionados siguiendo a ...] tomando referencias de figuras de pintores conocidos como Ingres, Granach o Coubert ⁵⁴ recompone los cuadros de estos artistas adelantándose a lo que en los años ochenta será una de las maneras de hacer empleada con más frecuencia por los artistas: la citación. Nos plantea conceptos como la reinterpretación de obras del pasado así como la puesta en duda del artista como genio único y creador. O la propuesta de que en el arte tradicional ya está todo realizado y que con las imágenes industriales, o los desechos de la sociedad se puede hacer "arte".

51 Marcel Duchamp, "El proceso creativo", Duchamp, Marcel, *Escritos*, José Jiménez (ed. y prol.), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012, p. 234

52 Paz, Octavio, *Apariencia desnuda, La obra de Marcel Duchamp*, Madrid: Alianza Editorial, 1989, p. 31

53 San Martín, F. Javier, *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*, Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 98

54 *Ibid.*, p. 99

El último readymade de Duchamp *Why not sneeze Rose Sélavy?* realizado en 1921 es un collage.

[...] Puede considerarse como «el más asistido de los *ready made*» o también como el primer objeto que ya no lo es, un artefacto de nuevo tipo, basado en los procedimientos del *collage y assemblage*, próximo a lo que serían los «objetos de funcionamiento simbólico» de los surrealistas, y que Duchamp continuó en otras obras ⁵⁵.

Las obras *La Belle haleine: Eau de Voilette_Bello* (1921) [aliento: Agua de velo], y *Obligations pour la roulette de Monte-Carlo* (1924) [Obligaciones para la ruleta de Monte-Carlo], están estrechamente relacionadas con los conceptos de ironía, de mercado y de crítica a la sociedad. Ambos collages tienen la misma estructura, se trata de fotografías centrales que acompañan a textos a modo de ilustración.

En las famosas cajas *Boîte en valise* concebidas y fabricadas entre 1935 y 1941, la base son sus propias obras pero tratadas como miniatura, con la actitud de clasificación del archivero. Como él mismo las llama, «readymade memorandum, un museo portátil» ⁵⁶. Para su realización cuenta con la colaboración de otro artista, Joseph Cornell que trabaja en ensamblaje y al que Duchamp considera un artista innovador.

Consciente de que sus obras no iban a ser bien interpretadas realizó varios escritos en los que daba «pistas» para su comprensión aunque no son guías de lectura al uso.

Los textos de Duchamp no son sólo abiertos, sino *discontinuos, fragmentarios*. A la vez están caracterizados por la *repetición*, en algunos casos casi obsesiva ⁵⁷.

⁵⁵ San Martín, F. Javier, *Dalí-Duchamp, Una fraternidad oculta*, Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 114-115

⁵⁶ "Entrevista para la Tv Norteamericana James Johnson Sweeney y Marcel Duchamp", Duchamp, Marcel, *Escritos*, José Jiménez (ed. y prol.), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012, p. 225

⁵⁷ Jiménez, J., "El ojo espectador", Duchamp, Marcel, *Escritos*, José Jiménez (ed. y prol.), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012, p. 27

Gran parte de su obra participa de esta fragmentación como el *Gran Vidrio* hecha de fragmentos, dejando la obra abierta y sin terminar. El fragmento pierde el contexto y mediante la comparación apunta un nuevo significado. Como dice Octavio Paz,

El valor de un cuadro, un poema, o cualquier creación de arte se mide por los signos que nos revela y por las posibilidades de combinarlos que contiene. Una obra es una máquina de significar ⁵⁸.

En toda la producción de Duchamp se puede encontrar todos los usos o implicaciones del collage. Desde la fragmentación de textos, pastiches, el collage clásico del fotomontaje, y no lo utiliza como un procedimiento fundamental; la base de su trabajo es la unión de fragmentos bien sean conceptuales, del imaginario, de la pintura o de lo cotidiano... Duchamp utiliza el fotomontaje y el collage sin prejuicios, con una actitud que está en la base del arte moderno.

Duchamp se aleja en cierta forma de nuestro concepto de *Rescate*, ya que a él le interesa la tecnología como fenómeno de su época y en nuestro caso son los mass-medias los que provocan el concepto. En los readymade lo que verdaderamente importa es la idea no el contexto del que provienen los objetos-fragmento a diferencia del tipo de collage como *rescate* que no deja nunca de hacer referencias a su procedencia, ideologías y estética compositiva.

Duchamp sigue siendo fundamental para comprender los caminos del arte en nuestro tiempo, en el que todo es fragmentario y nada puede crearse si no proviene de otro fragmento.

La forma parcial, el fragmento, adquiere así una existencia autónoma igual a la de las formas completas. [...] Lo infinitamente pequeño se une así a la esencia universal, el concepto ⁵⁹.

58 Paz, Octavio, *Apariencia desnuda, La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza Editorial, 1989, p. 99

59 Nakov, Andrei, en capítulo: "La revelación elemental", Ministerio de Cultura, *Dada y constructivismo*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: 1 de mayo, 1989, p. 24

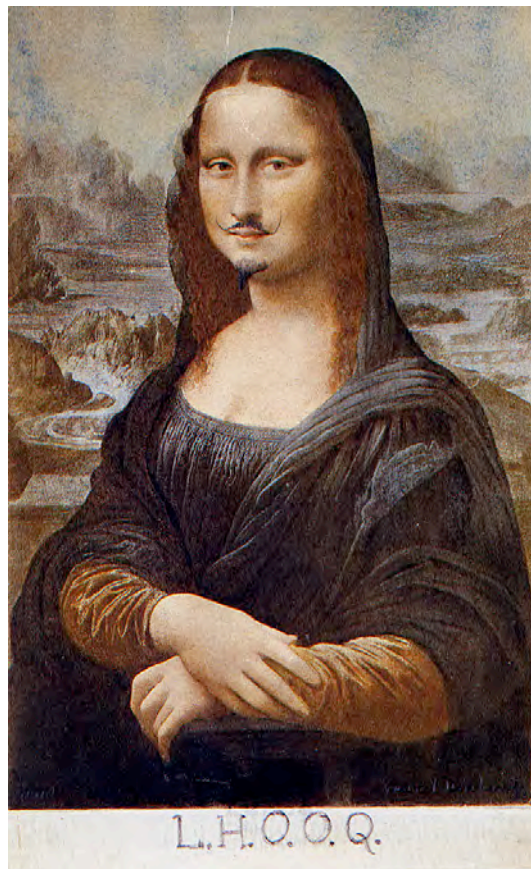


Pharmacie, 1914,
Marcel Duchamp

26,2 x 19,2 cm.

Readymade rectificado: gouache
en impresión comercial

Schwarz, Arturo, *The complete
works of Marcel Duchamp*, New
York: Delano Greendidge, 2000, p.
366



L.H.O.O.Q., 1919,
Marcel Duchamp

19,7 x 12,4 cm.

Readymade rectificado:
reproducción de la Mona Lisa,
Leonardo Da Vinci

Schwarz, Arturo, *The complete
works of Marcel Duchamp*, New
York: Delano Greendidge, 2000, p.
377



**La novia puesta al desnudo
por sus solteros,
mismamente. El Gran
vidrio, 1923-1936,
Marcel Duchamp**

Disponible en:
Juliette Bertron_ <http://archives-dada.tumblr.com/post/53927661513/juju-be-art-marcel-duchamp-a-la-maniere-de>



Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage
[Dados: 1° la cascada, 2° el gas de alumbrado],
1946-1966,
Marcel Duchamp

Jiménez, José (dir.), *Marcel, Duchamp. Escritos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012, p. 64-65



[13/05/2014] Disponible en:
Juliette Bertron_ <http://archives-dada.tumblr.com/post/53927661513/juju-be-art-marcel-duchamp-a-la-maniere-de>

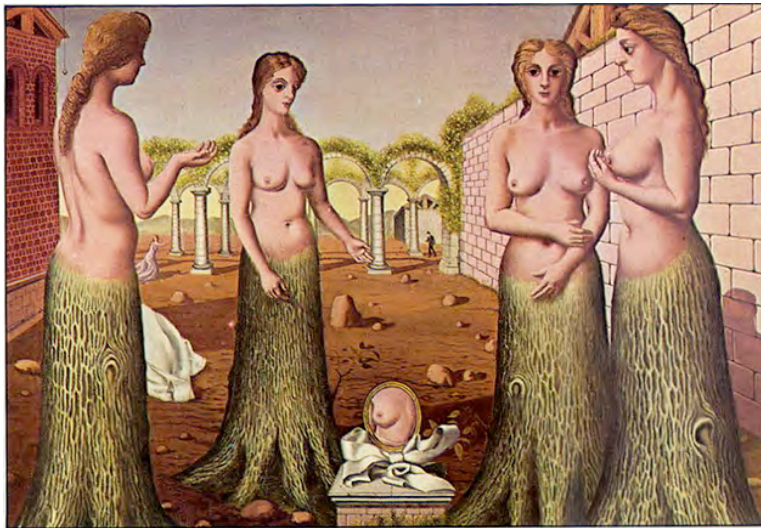


A la manière de Delvaux,
1942,
Marcel Duchamp

34 x 34 cm.

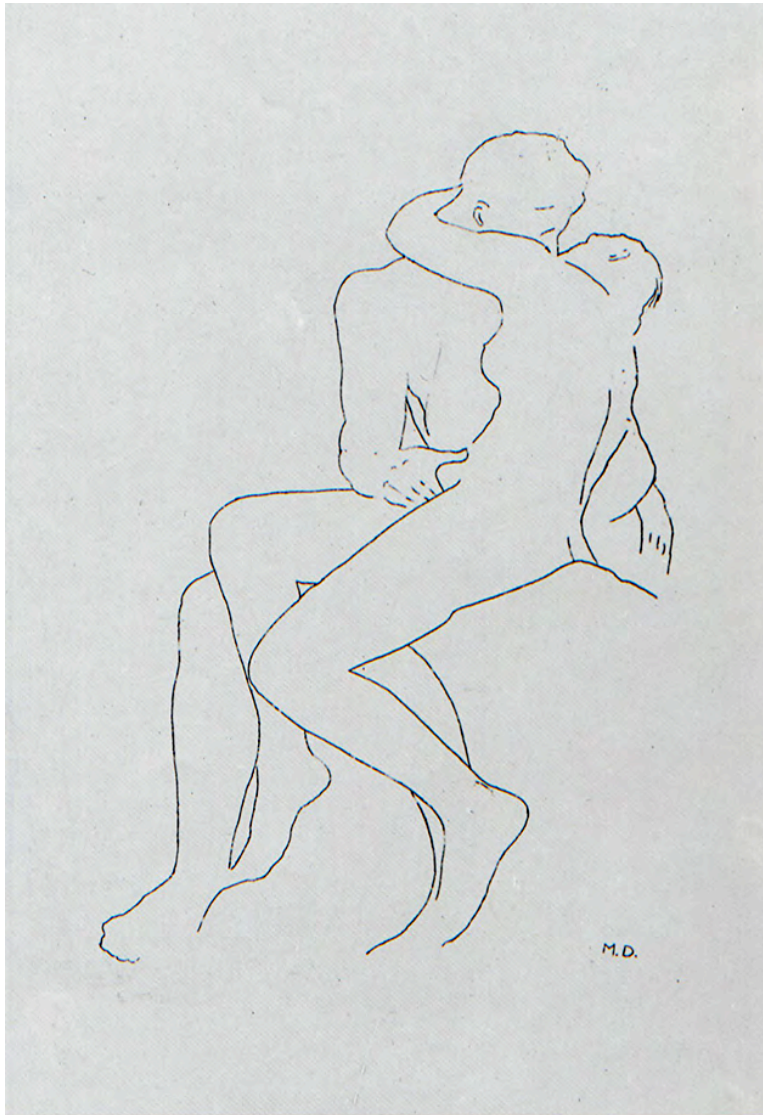
collage de hojalata y fotografía
sobre cartón

Schwarz, Arturo, The complete
works of Marcel Duchamp, New
York: Delano Greendidge, 2000, p.
409



La naissance du jour, 1937,
Paul Delvaux

[13/05/2014] Disponible en: <http://www.delcampe.net/page/item/id,250708025,var,tableau-1937-La-Naissance-du-Jour--Paul-Delvaux-femmes-aux-seins-nus--Image-format-10-x-15,language,D.html>



Detalles seleccionados a partir de Rodin, 1968,
Marcel Duchamp

Grabado, 35 x 24 cm.

Schwarz, Arturo, *The complete works of Marcel Duchamp*, New York: Delano Greenidge, 2000, p. 429



Why not sneeze Rose Sélavy?, 1921,
Marcel Duchamp

11,4 x 22 x 16 cm.

Semi-Readymade rectificado: 152 cubos de marmol con forma de azucarillos, un termómetro, hueso de sepia en una jaula pequeña de pájaros

Schwarz, Arturo, *The complete works of Marcel Duchamp*, New York: Delano Greenidge, 2000, p. 384



La Belle haleine: Eau de Voilette_Bello, 1921,
[aliento: Agua de velo],
Marcel Duchamp

Jiménez, José (dir.), *Marcel, Duchamp. Escritos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012, p. 64-65



Obligations pour la roulette de Monte-Carlo

[Obligaciones para la ruleta de Monte-Carlo], 1924, Marcel Duchamp

31.5 x 19.5 cm.

Imitación a un readymade rectificado: Fotocollage sobre periódico, impresión en gelatina de plata y litografía con prensa, montado en un viejo cartón.

Schwarz, Arturo, *The complete works of Marcel Duchamp*, New York: Delano Greendidge, 2000, p. 387



Boîte en valise, (concebidas y fabricadas entre 1935 y 1941, serie F), 1966, Marcel Duchamp

Jiménez, José (dir.), *Marcel Duchamp. Escritos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012, p. 64-65

IV.2.3. Dada y Surrealismo

El dadaísmo es el primer movimiento de vanguardia que le añade a la técnica del collage una ideología a modo de «filosofía del collage»⁶⁰.

La gestación de todo un ideario en torno al collage, como un hito crucial en la historia del arte, será protagonizada por el movimiento internacional Dada, gestado en Zurich a principios de 1916, [...] conformado a partir de un grupo de artistas, escritores e intelectuales emigrados o exiliados a esta ciudad como consecuencia, en parte, de los acontecimientos bélicos⁶¹.

La guerra provocó una conciencia de desencanto y rebeldía frente a la sociedad burguesa que había llevado a Europa al desastre y al fracaso de la civilización. Para Dawn, «el Dadá fue una expresión de frustración y de furia»⁶². Según Santiago López Petit, la esencia del dadaísmo radica precisamente en esta capacidad de expresar y poner de manifiesto el sentimiento de fracaso y de vacío generalizado.

El dadaísmo, sin embargo, fue mucho más que un mero efecto de esta crisis de civilización: fue su máximo revelador. Breton, Benjamin y otros han hablado de la pobreza de contenidos asociada a la experiencia de la guerra, del vacío sentido durante y después de la contienda militar que acaba produciendo seres manipulables. Pues bien, los dadaístas van a hacer suya esa experiencia del vacío de modo activo, proyectándola sobre toda la sociedad⁶³.

Hay una ola de escepticismo contra una cultura y un arte que no ha sido capaz de impedir la catástrofe⁶⁴. Los dadaístas se vuelven contra este arte “fracasado”, especialmente contra el expresionismo considerando su subjetividad una expresión pretenciosa del “yo”. Como lo expresa Raoul Hausmann, «dadá es la

60 Sánchez Oms, Manuel, *El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX. El caso aragonés*, [Tesis Doctoral], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007, p. 439

61 *Ibid.*

62 Dawn, Ades, *El Dada y el surrealismo*, Barcelona: Labor, 1975, p. 4

63 López Petit, Santiago, “La potencia de la nada como arma de rebelión” prólogo a: Hausmann, Raoul, *Correo Dadá (Una historia del movimiento dadaísta contada desde dentro)*, Madrid: A. Machado, 2011, p. 15

64 Pierre, José, “El futurismo y el dadaísmo” en: *Historia general de la pintura, tomo 20*, Madrid: Aguilar, 1968, p. 54

desintoxicación práctica del yo»⁶⁵. Todos los dadaístas coinciden en la idea de deshacerse del concepto de arte como se había entendido hasta entonces.

La gran ruptura, y a la vez el avance más paradigmático de Dada frente a todo lo anterior, fue el disponer del arte en todos sus registros como un medio y no como un fin en sí mismo, lo que constituye la médula que articula todo su pensamiento anti-artístico⁶⁶.

Los nuevos caminos y alternativas que se abren van siempre acompañados de textos escritos que responden a las ideas del propio autor, sin conformar verdaderamente una unidad de pensamiento⁶⁷. Por su naturaleza, Dadá es un movimiento abierto al que se adhieren artistas de diversa procedencia. Para Dawn, «esencialmente, fue un estado mental que debido a la guerra pasó del descontento al disgusto»⁶⁸.

Este estado de las conciencias hace que los artistas se reconozcan y se encuentren mezclando sus ideas en proyectos y manifiestos varios, respondiendo a la necesidad de expresarse en grupo. Duchamp y Picabia inician su amistad en 1912 y desarrollan una actividad que se considera precursora del dadaísmo. Duchamp utiliza técnicas que desbordan el procedimiento del collage (coser, emplomar, laca sobre vidrio...) y Picabia introduce composiciones mecánicas en sus cuadros, los tonos dorados y plateados⁶⁹. Varias ciudades reúnen grupos «dadá» aunque este término surge en sus inicios en Zurich en 1916. Allí se encuentran entre otros Huelsenbeck, Richter, Arp y Tzara, experimentando en la obra con nuevos materiales del entorno tratando de aproximar el arte a la vida.

65 López Petit, Santiago, «La potencia de la nada como arma de rebelión» prólogo a: Raoul Hausmann Correo Dadá (Una historia del movimiento dadaísta contada desde dentro), Madrid: A. Machado, 2011, p. 19

66 Citado En: «Entretien Marcel Duchamp – James Johnson Sweeney», recogido en Duchamp du signe, op. cit., pp. 182-183, Sánchez Oms, Manuel, *El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX. El caso aragonés*, [Tesis Doctoral], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007, p. 439

67 Dawn, Ades, *El Dada y el surrealismo*, Barcelona: Labor, 1975, p. 5

68 *Ibid.*, p. 12

69 Weschler, Herta, *Historia del collage*, Barcelona: GG, 1976, p. 97

Arp pronto abandonó la pintura al óleo y se dedicó a utilizar otros materiales como madera, bordados, recortes de papel, periódicos, a menudo colaborando con Sophie en su deseo de alejarse del «monstruo egoísmo» de los artistas y acercarse al ideal del trabajo comunal ⁷⁰.

El azar es parte importante en la composición de las obras ya que toman elementos cotidianos en una nueva recombinación. En palabras de Arp,

[...] para mí el azar era simplemente una parte limitada de una *raison d'être* [razón de ser] inimaginable, de un orden inaccesible en su totalidad ⁷¹.

Para Marchán Fiz, «en definitiva, este retorno surrealista al azar implica una aproximación a la realidad y a la vida vivencial» ⁷².

El material y el fragmento se elevan a la categoría de lo “necesario” y lo elemental. Como dice Nakov,

Así, forma y materia se equilibran en cada etapa de dialogo creador. Este principio de la intensidad de los fragmentos se sitúa en la base de la poética dadaísta del collage y del ensamblaje. Los dadaístas llevarían la reflexión hasta la sublimación de la forma accidental, del desecho material. [...] para Schwitters, Hausmann o Baader, el detalle es, muy a menudo, más importante que el conjunto. Un fragmento de objeto sirve de detonante para la obra entera ⁷³.

Para Marchán Fiz, se dota al material de un nuevo significado a través de la alegoría «en virtud de la cual el fragmento u objeto de la realidad pierde su sentido unívoco con el fin de explorar la riqueza significativa» ⁷⁴.

El fragmento es el punto de partida que toman para realizar la crítica a la sociedad.

Es el principio de la revolución o el de la explosión en presencia de una masa crítica -es el caso de cada obra de arte moderna- donde una simple

⁷⁰ Hans Arp citado en: Ades, Dawn, *El Dada y el surrealismo*, Barcelona: Labor, 1975, p. 18-19

⁷¹ *Ibid.*, p.18-19

⁷² Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal/Arte y estética, 1986, p. 163

⁷³ Nakov, Andrei, En capítulo: “La revelación elemental”, Catálogo Ministerio de Cultura, *Dada y constructivismo*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: 1 de mayo, 1989, p. 18

⁷⁴ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal/Arte y estética, 1986, p. 160

partícula sirve de detonante, como en una situación socialmente explosiva una idea emitida por un simple individuo puede subvertir el orden social ⁷⁵.

La mayoría de artistas reconocen la influencia de Picasso y el cubismo en sus composiciones, sobre todo en el protagonismo que adquieren los materiales y el fragmento. Consideran los *papiers-collé* como «lo más importante en la renovación vital del arte» ⁷⁶ y Picasso su máximo exponente por la utilización de los nuevos materiales. Huelsenbeck narra como,

Empezó pegando en sus cuadros arena, pelos, impresos postales y periódicos, para conferirles el valor de una realidad directa que se separará de la introducida [...] El nuevo material es el camino que va de la añoranza a la realidad de las pequeñas cosas ⁷⁷.

Junto a Huelsenbeck, se agrupan en Berlín, Hausmann, Hannah Höch y Heartfield entre otros, en torno a la creación del *fotomontaje* como técnica idónea para la expresión de un nuevo concepto del arte que brota de lo cotidiano. Tomados tanto por bolcheviques radicales por la burguesía como por artistas diletantes por los comunistas, tratan de buscar su propio camino. Más allá del collage, este nuevo procedimiento de creación les permite un mayor acercamiento a la realidad alejándose del término de “artistas”.

En parte como reacción a esta situación, hicieron un gran esfuerzo para que sus obras volvieran a estar en contacto con la vida real transformando el *collage* en fotomontaje; de este modo, crearon un arma única para la polémica visual. Los dadaístas berlineses se llamaban así mismo *Monteurs* -ajustadores o montadores- en vez de artistas ⁷⁸.

⁷⁵ Nakov, Andrei, en capítulo: “La revelación elemental”, Catálogo Ministerio de Cultura, *Dada y constructivismo*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: 1 de mayo, 1989, p. 18

⁷⁶ Weschler, Herta, *Historia del collage*, Barcelona: GG, 1976, p. 102-103

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Ades, Dawn, *El Dada y el Surrealismo*, Barcelona: Labor, 1983, p. 28

En palabras del propio Raoul Hausmann, «éste término [*fotomontaje*] traducía nuestra aversión a jugar a los artistas: nos considerábamos ingenieros [...] y pretendíamos construir, *montar nuestros trabajos*»⁷⁹.

En la base de sus fotomontajes están los elementos tomados del entorno cotidiano, carteles, periódicos y revistas, re combinados en nuevos significados con intención crítica. El arte pertenece a la vida. La realidad social es parte de él y los acontecimientos tienen que ser su razón de ser⁸⁰.

Huelsenbeck escribirá,

El arte más elevado será el que presente en su contenido consciente los problemas multifacéticos (de la hora) del ahora, el arte que haya sido visiblemente conmocionado por los acontecimientos de la semana pasada, el que para siempre trate de recuperar sus miembros dispersos después del accidente de ayer⁸¹.

En Hannah Höch los contenidos hacen referencia a la violencia, el feminismo, el maquinismo y el erotismo, temas contemporáneos que entran a formar parte de la obra con una finalidad crítica. Utilizará el cuerpo de la mujer y el fragmento desproporcionado de partes de la cara como ojos o boca en sus composiciones más reivindicativas. También hace uso del retrato personalizado en algunas de sus obras como *Altas finanzas*, (1922) donde pega las cabezas de los magnates de la industria. También incluye citas de su círculo de amistades como aparece en *Mis frases caseras* donde sobre un pliego de aleluyas introduce frases de Hausmann, Huelsenbeck, Baader, Arp, Sophie Tauber, Schwitters, e incluso una cita de Goethe. En *Corte con un cuchillo de pastel* (1919), pega recortes de imágenes donde se representa mucha gente que se manifiesta en la calle, junto a engranajes y bobinas,

⁷⁹ Hausmann, Raoul, *Correo Dadá (Una historia del movimiento dadaísta contada desde dentro)*, Madrid: A. Machado, 2011, p. 69

⁸⁰ Ades, Dawn, *El Dada y el Surrealismo*, Barcelona: Labor, 1983, p. 28

⁸¹ *Ibid.*, p. 26

además de retratos de ella y de sus amigos. Para Höch es importante las leyes compositivas y cualquier montaje no es válido.

[En el fotomontaje] «rigen las leyes formales y cromáticas de la composición y necesita una persona cuya estructura interna le obligue a enunciar algo de ese modo»⁸².

Höch será la única que permanezca fiel al procedimiento del collage tras la época dada⁸³.

La política cotidiana es parte central en la producción de Heartfield y Grosz a la que añaden la burla y el sarcasmo. En general, todos los miembros del grupo berlinés están muy influenciados por la política. Era práctica habitual que los artistas incluyeran elementos de la vida cotidiana que hacen referencia a los acontecimientos inmediatos, como la inclusión de tarjetas de racionamiento, indicaciones de ayuda a los parados, impresos de alta de heridos, etc... como en la obra de Golishev⁸⁴. Baader arrancaba carteles de paredes y recortaba columnas de anuncios que luego clasificaba cuidadosamente. Según relata Hausmann, refiriéndose a la obra *El manual del «Superdada»*,

Esta obra fue concebida como una especie de diario, compuesto por centenares de recortes de periódicos, a los que diariamente Baader añadía documentos, manchas de color, letras, cifras e incluso representaciones gráficas figurativas⁸⁵.

Baader introduce el gesto gráfico y otros elementos pictóricos a la manera en que luego lo desarrollaría el arte pop y el expresionismo abstracto americano.

La Feria Internacional Dadá que se inaugura en junio de 1920 en la Galería del Dr. Otto Buchard, supone una apertura del movimiento berlinés a otros creadores y darse a conocer al público. Acompañada de un catálogo con el ideario

82 Aliaga, J. V., (coord.), *Hannah Höch*, Ministerio de Cultura Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Aldeasa, 2004, p. 84

83 Cirlot Lourdes, *Las claves del Dadáismo*, Barcelona: Planeta, 1990, p. 119

84 Weschler, Herta, *Historia del collage*, Barcelona: GG, 1976, p. 110

85 *Ibid.*, p. 112-113

artístico, en él Wieland Herzfelde explica la razón de su proceso creador, que constituye todo un manifiesto.

Los dadaístas reconocen como único programa, la obligación de convertir los sucesos presentes en el objeto de sus cuadros. [...] Antes se dedicaba mucho tiempo, amor y esfuerzo para pintar una flor, un sombrero o una parte sombreada. Nosotros sólo necesitamos tomar una tijera con la que recortamos los elementos necesarios de pinturas o representaciones fotográficas. Si se trata de cosas pequeñas, no necesitamos la representación, sino que tomamos los objetos directamente, por ejemplo, navajas, ceniceros: cosas que vemos muy bien pintadas en los museos de arte antiguo, pero sólo pintadas ⁸⁶.

El collage y el foto-collage ⁸⁷ como procedimiento artístico tendrán tanta aceptación que, según Hausmann, este éxito degenera en una moda vacía de contenido y para él solamente Max Ernst conserva el sentido artístico en su obra.

En primer lugar este hallazgo tendió a generalizarse y las publicaciones dadá, en especial las alemanas, contienen collages firmados por al menos una docena de autores. Pero el éxito de tal procedimiento provenía más de la extrañeza de sostener el sistema que de la necesidad de expresarse a cualquier precio. El empleo del collage se redujo enseguida a unos pocos y lo cierto es que toda la atmósfera de los collages de ese momento es la del pensamiento de Max Ernst y únicamente de Max Ernst ⁸⁸.

Kurt Schwitters trabaja desde Hannover en contacto con los dadaístas berlineses aunque su concepto del arte se aleja de las actitudes anti-artísticas dadaístas. De hecho, su aparente falta de compromiso político hace que sea rechazado en el grupo. Schwitters y otros en el *Manifiesto del Arte proletario* en 1923, tienen un elevado concepto de la función del arte al que considera parte esencial del ser humano.

⁸⁶ Weschler, Herta, *Historia del collage*, Barcelona: GG, 1976, p. 116

⁸⁷ Rubi William, en catálogo de la exposición *Dada, Surrealism and their Heritage* MOMA 1986 p. 42, "la contribución más significativa del grupo berlinés fue la elaboración del llamado fotomontaje, en realidad foto-collage, puesto que la imagen no era montada en el cuarto oscuro." citado en: Dawn, Ades, *Fotomontaje*, Barcelona: GG, 2002, p.15-16

⁸⁸ Hausmann, Raoul, *Correo Dadá (Una historia del movimiento dadaísta contada desde dentro)*, Madrid: A. Machado, 2011, p. 70

El arte es una función espiritual del ser humano cuya finalidad es liberarse del caos de la vida (tragedia) ⁸⁹.

La tragedia es universal y no establece diferencia entre clases políticas. El arte tiene una entidad propia que está por encima de las peculiaridades de la época, aunque se manifieste en distintas formas. Para Schwitters el arte sigue existiendo como necesidad vital ⁹⁰. No puede pertenecer a ningún grupo político porque se escapa de sus fronteras.

Si existiera un tipo de arte que sirviera exclusivamente al proletario, al margen del hecho de que el proletariado está contagiado por el arte burgués, entonces este arte estaría limitado, como el arte específicamente burgués. No sería universal ni surgiría de un sentimiento de ciudadanía del mundo, sino de posturas individuales y sociales limitado temporal y espacialmente ⁹¹.

Aunque Schwitters no se afilie a ningún movimiento político ni social se considera indisoluble del mundo que habita ⁹². Inevitablemente su arte pasa por el compromiso por el mero hecho de serlo. Como apunta Werner Schmalenbach,

Schwitters no necesitaba, como George Grosz, dibujar el rostro de la clase dominante para provocarla. Su provocación consistía en la manera de hacer arte. [...] Schwitters no era tanto un revolucionario como un reformista: alguien que prefiere mejorar el mundo a sacarlo de quicio ⁹³.

Ante la urgente necesidad de expresarse, surge el concepto *MERZ*, haciendo referencia a la palabra “Kommerz” tomada al azar de la prensa. Merz se conforma en el ensamblaje de todo tipo de elementos tomados de lo cotidiano, de la basura, de desechos y de fragmentos de objetos relacionados con amigos y familiares. En palabras de Schwitters,

⁸⁹ Schmalenbach, Werner, “Arte y política”, cit. en: cat. exp. *Kurt Schwitters*, Fundación Juan March, Madrid, 1982 (aparece sin numerar en el Catálogo)

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

Por ahorro, utilizaba para expresarme todo lo que encontraba, pues éramos un país empobrecido. Se puede también gritar con restos de basura y lo hice encolando y clavando estos desechos. Los denominé *MERZ*, eran como mi oración por el final victoriosos de la guerra, pues, una vez más, había vencido la paz. De cualquier forma, todo estaba destruido y era válido empezar a reconstruir lo nuevo a partir de los escombros. Esto es, pues, *MERZ* [...] Albergaba en mí una imagen de la revolución no como realmente fue, sino como hubiera debido ser ⁹⁴.

Merz es el arte total. Puede ser un collage, un poema, una escultura o la revista *Merz*. Es el totem ⁹⁵ de expiación, la posibilidad de reconstrucción o redención a través del acto artístico. En 1932 termina la *Catedral de la miseria erótica*, una construcción *Merz* que Schwitters inicia muchos años antes, añadiendo a lo largo del tiempo elementos de la más diversa procedencia.

La realiza durante diez años de "fragmentos de los desperdicios diarios". Ésta se extiende al final en su casa de Hannover por dos pisos y un sótano, En un armazón arquitectónico de formas cubistas, que determinan la impresión global, se ocultan grutas llenas de reliquias sacrílegas, que Schwitters multiplica constantemente, pega con engrudo pinta y agrupa por temática en «El tesoro de los Nibelungos», «La Gruta de Goethe» [...] Las alusiones literarias están incluidas en la estructura plástica ⁹⁶.

Schwitters no busca una evasión de la realidad sino que ésta es asumida y regenerada en el propio proceso artístico. «Yo llamo a esta concepción del mundo, de la que nació esta conformación artística, *MERZ* » ⁹⁷.

Para Werner Schmalenbach, el Schwitters artista mantiene su compromiso con la sociedad.

94 Schmalenbach, Werner, "Arte y política", cit. en: Fundación Juan March, Schwitters Kurt: 28 de septiembre - 5 de diciembre, Madrid, 1982 (aparece sin numerar en el Catálogo)

95 [...] Hace tiempo que el psicoanálisis descubrió los jeroglíficos como esquematismos de la labor onírica. Sin embargo, con esta certeza seguimos nosotros, más que la huella del alma, la de las cosas. Buscamos el árbol totémico de los objetos en la espesura de la prehistoria. La suprema y última caricatura de este árbol es el Kitsh. p. 231, [I 1,3]. Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005

96 Schmalenbach, Werner, "Arte y política", cit. en: Fundación Juan March, Schwitters Kurt: 28 de septiembre - 5 de diciembre, Madrid, 1982, (aparece sin numerar en el Catálogo)

97 *Ibid.*, p. 109

Cuando él formulaba su principio *reconstruir a partir de los escombros*, los escombros se referían a la realidad extra-artística; lo nuevo a su arte. La realidad estaba en el juego, aunque Schwitters, con gran insistencia se refería al arte, sólo al arte. La realidad era esa en la que él había nacido o la que se había desarrollado a lo largo de su vida: la burguesía alemana del estado imperial, especialmente en su virtuosa modalidad hanoveriana, la guerra mundial, la revolución, la inflación, la restauración de los años veinte y treinta, la ascensión del nacional-socialismo, la emigración y la guerra. Todo esto intervendría en su obra, y su postura frente a estos sucesos era unívoca ⁹⁸.

Es el artista que menos se aleja de los elementos pictóricos en el cuadro manteniendo una línea de creación más estética. Mientras el resto de artistas de vanguardia se manifiesta en el anti-arte y la crítica a la realidad, Schwitters permanece fiel a su concepto del arte como entidad superior manteniendo la mística de la creación artística.

El cuadro es una obra de arte tranquila en sí misma. No se relaciona en nada con el exterior. Una obra artística consecuente no puede relacionarse nunca con algo exterior a sí misma sin perder su relación con el arte. A la inversa, todo el mundo puede relacionarse con la obra de arte desde el exterior: el espectador ⁹⁹.

Una obra de arte no puede depender, aunque la refleje, de la contingencia de la realidad. Está por encima de ella, tiene sus propias leyes. Schwitters continúa,

Arte es un concepto primitivo, sublime como la divinidad, inexplicable como la vida, indefinible y gratuito. La obra nace como consecuencia de la evaluación artística de sus elementos. Yo sólo sé cómo lo hago yo, conozco mi material, del que me valgo, y no sé con qué finalidad ¹⁰⁰.

Lo importante son las nuevas relaciones que los elementos establecen en el propio cuadro. Tanto los elementos pictóricos más tradicionales como los nuevos

98 Schmalenbach, Werner, "Arte y política", cit. en: Fundación Juan March, Schwitters Kurt: 28 de septiembre - 5 de diciembre, Madrid, 1982 (aparece sin numerar en el Catálogo)

99 Ciriot, Lourdes, *Las claves del Dadaísmo*, Barcelona: Planeta, 1990, p. 51

100 Schmalenbach, Werner, "Arte y política", cit. en: Fundación Juan March, Schwitters Kurt: 28 de septiembre - 5 de diciembre, Madrid, 1982, (aparece sin numerar en el Catálogo)

materiales incorporados tienen por objeto la configuración total que el artista produce en la obra.

Lo verdaderamente importante es la configuración, puesto que el material es inesencial. Utilizo cualquier material que admita el cuadro. En la medida en que comparo diferentes tipos de materiales tengo, frente a la pintura al óleo, una ventaja, puesto que aparte del color frente al color, también valoro la línea frente a la línea, la forma frente a la forma, etc... incluso el material frente al material, por ejemplo, madera frente a lienzo ¹⁰¹.

Schwitters siente que sólo el artista produce Arte. Los elementos lo son en cuanto fragmentos que cumplen una función compositiva en la obra total. El cuadro no surge de la confrontación de conceptos como en el fotomontaje político, sino de la confrontación de materiales, que pueden llevar o no asociados un concepto. Se antepone el arte a la propaganda. Se antepone la «pintura» a todo lo demás.

El movimiento Dada lleva a cabo la idea de no estructura, ellos son conscientes de que recogiendo fragmentos de aquí y de allá, buscan lo que ellos llaman la «indiferencia», para mostrar el absurdo de la sociedad.

El dadaísmo ha llevado el afirmar y el negar hasta el sinsentido. Para lograr la indiferencia, fue «destrutivo»*. Creo que esta comprimida definición de El Lissitzky y Arp capta esa indiferencia de la nada que se destila de la simultaneidad dadaísta, de la visión en todas las direcciones y la inexistencia de las relaciones estables entre los objetos y sus fragmentos ¹⁰².

Paralelamente, trabajando en Zurich y Colonia, Hans Arp y Sophie Tauber son artistas que también consideran la importancia de la composición generada a partir de la disposición de fragmentos en la obra. Arp es un artista que proviene de la pintura al óleo y Tauber intenta en sus clases de textiles incorporar el arte

101 Schmalenbach, Werner, "Arte y política", cit. en: Fundación Juan March, Schwitters Kurt: 28 de septiembre - 5 de diciembre, Madrid, 1982, (aparece sin numerar en el Catálogo)

102 Marchan Fiz, Simón, "Las dos caras de Jano: entre la estética del caos y la sublimación del orden", Ministerio de Cultura, *Dada y constructivismo*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: 1 de mayo, 1989 exposición itinerante, p. 28, cit. en: *Una nueva visión del fragmento*. * El Lissitzky y H. Arp: «Die Kunst-ismen», 1925, en D.Schmiedt *Manifeste Manifeste*, Dresde, VEB Verlag der Kunst. 1964, p. 338

contemporáneo a los tapices. Realizan en equipo obras abstractas que se alejan de la estética tradicional mediante el uso de madera en relieve, bordados, periódicos etc. En su ensayo “Estoy cada vez más lejos de la estética”, Arp escribe:

Dadá está a favor del absurdo, que no significa falta de sentido. Dadá es absurdo como la naturaleza. Dadá está a favor de la naturaleza y contra el arte. Dadá es directo como la naturaleza ¹⁰³.

A pesar de la renuncia al arte clásico, siguen manteniendo una relación con el cuadro y la composición cargada de sentido.

Arp produce con Max Ernst, que trabajaba junto a Baargeld en Colonia, lo que ellos consideran los primeros collages dada, los que denominan *Fatagagas*, (1920), (que significa «fabrication de tableaux garantis gazométrique» ¹⁰⁴), imágenes extrañas compuestas por fragmentos de ilustraciones y fotografías a modo de fotomontaje “surrealista”.

Es conocido el momento en que Breton y Aragon descubrieron los collages de Max Ernst. Como relata Dawn, «los demás dadaístas experimentaron una abrumadora excitación al ver una nueva clase de imagen poética en consonancia con sus propias ideas» ¹⁰⁵. Una representación fiel a la idea de «imagen surrealista», en este caso no crea composiciones basándose en fragmentos diversos, sino que son imágenes preconcebidas que juntas elevan el significado a regiones no reales e imaginarias.

Lo que vio [Breton] en los *collages* de Ernst fue el equivalente visual de la famosa frase de Lautréamont, «tan hermosa como el encuentro casual sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas» ¹⁰⁶.

103 Cirliot, Lourdes, *Las claves del Dadaísmo*, Barcelona: Planeta, 1990, p. 18

104 Dawn, Ades, *Fotomontaje*, Barcelona: GG, 2002, p. 115

105 *Ibid.*, p. 31

106 *Ibid.*, p. 31-32

Para Dawn, la importancia que encontramos en sus novelas-collages ¹⁰⁷ más famosos *La Femme 100 têtes* (1929) y *Une Semaine de bonté* (1934) es que, pese a utilizar herramientas de la práctica plástica como son la escala, las texturas, los detalles y las figuras dobles, lo realmente interesante es la desubicación a la que somete al espectador.

Esta desorientación del espectador es un paso hacia la destrucción de sus medios convencionales de aprehender el mundo y de tratar sus propias experiencias de acuerdo con patrones preconcebidos ¹⁰⁸.

Para Herta Weschler, la importancia de Max Ernst radica en el “significado artístico más trascendental”.

Su importancia reside en suprimir toda determinación unilateral o unívoca, juntando los elementos del cuadro de forma imprevista. Con ello da entrada en el arte a lo irracional. Para él, ésta es la conquista más noble del collage ¹⁰⁹.

El propio Ernst, según Dawn,

[...] consideraba que estos *collages* (lo mismo que sus *frottages*) eran en cierto modo equivalentes o análogos a la escritura automática surrealista, ya que sus “facultades visionarias” eran provocadas por el inconsciente ¹¹⁰.

Asistimos a una nueva orientación del procedimiento del collage que abre el camino a lo que luego será el movimiento surrealista, centrándose en lo irracional y lo subjetivo como componentes fundamentales de la obra. Como dice el propio Max Ernst, «no es el pegamento lo que hace el collage» ¹¹¹, o lo que es lo mismo, la obra no adquiere su sentido en la simple unión de fragmentos encolados. Hay numerosas obras suyas, a las que denomina collages, que no contienen elementos pegados.

107 «texto e imagen se integran en la misma dimensión; existe ahora un propósito de ficción a través de secuencias de viñetas y una idea motriz que va articulando palabras e imágenes». Rivas, Mercedes, Max Ernst, *Une semaine de bonté - Los collages originales-*, cuader nº 28, Madrid: Fundación Mapfre, 2009, p. 12

108 Dawn, Ades, *Fotomontaje*, Barcelona: GG, 2002 (1976). Photomontage, London: Thames and Hudson, 1976, p. 31-32

109 Weschler, Herta, *Historia del collage*, Barcelona: GG, 1976, p. 129

110 Dawn, Ades, *Fotomontaje*, Barcelona: GG, 2002 (1976). Photomontage, London: Thames and Hudson, 1976, p. 116

111 «Ce n'est pas la colle qui fait le collage» citado en: Weschler, Herta, *Historia del collage*, Barcelona: GG, 1976, p. 129

Como dice Weschler, un collage puede consistir en la unión de elementos a otro nivel, visual o mental. En sus obras Max Ernst hace uso de todo tipo de técnicas, dibujo, grabado, huellas y rastros de objetos, pintura, -fotos a partir de 1920-, encajes, telas y bordados, tan integrados en el cuadro que no se distingue si son reales o pintados. Está claro que lo que a Ernst le interesa no es la huella del corte y el ensamblaje sino el concepto que une todos los elementos en una obra íntegra ¹¹², “en una nueva realidad”. Según Werner Spies,

En la técnica del collage los surrealistas encuentran la técnica perfecta para su movimiento: libre asociación de imágenes, presencia de elementos oníricos y automatismo. Ernst trabajaba para que los puntos de unión, donde usaba el pegamento, fueran imperceptibles; trabajaba para que la ilusión óptica creada por el collage fuera completa, dando lugar a una nueva realidad. Max Ernst definía el collage como “la explotación sistemática de la coincidencia casual, o artificialmente provocada, de dos o más realidades de diferente naturaleza sobre un plano en apariencia inapropiado [...] y el chispazo de la poesía, que salta al producirse el acercamiento de esas realidades ¹¹³.”

Lo esencial en el surrealismo es esta capacidad asociativa psíquica que es independiente del objeto como entidad física. Define el automatismo como la libre asociación de estas imágenes mentales, los sueños, los sentidos. Y es esta capacidad del automatismo para penetrar otras realidades lo que le confiere su esencia. Como afirma Christopher Green, hablando sobre Joan Miró,

Para los surrealistas, el collage había sido siempre un aspecto de la práctica automática en las artes visuales. En 1930 Aragon recalcó la

112 Le bastaba con añadir guache, tinta o lápiz para efectuar una transformación en la página que se tradujera en una nueva combinación de realidades. A menudo intensificaba la fuerza poética de los collages con largas inscripciones o títulos, Dawn, Ades, *Fotomontaje*, Barcelona: GG, 2002, p. 111

113 Comisario: Spies, Werner, *Max Ernst, Une semaine de bonté - Los collages originales-*, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, Madrid 2009, en rueda de prensa del 3 de febrero de 2009 - [aplicación electrónica] Disponible en: <http://www.exposicionesmapfrearte.com/maxernst/>

capacidad del collage (y por extensión de todas las formas de assemblage) de dar nuevos ímpetus al ataque surrealista a la primacía del artista ¹¹⁴.

Joan Miró utiliza precisamente el automatismo para distanciarse del cubismo realizando creaciones visuales verbales y pintura-poesía, siendo para ello su procedimiento técnico el collage. Se le consideró surrealista pero es un falso automatismo pues sus cuadernos están llenos de esbozos. Relevante de Miró es el novedoso uso que hace del collage en el boceto. Para llegar a sus composiciones “surrealistas” recorta de los periódicos ilustraciones de objetos realizando composiciones que luego pasarán a ser la base conceptual del cuadro. En la base de su método esta la creencia de que «la percepción del objeto origina una alucinación que engendra a su vez la expresión» ¹¹⁵. Para realizar el *Retrato de la Reina Luisa de Prusia* (1929), parte de unos fragmentos de publicidad pertenecientes a los medios de comunicación de masas ¹¹⁶. En las obras que comprende el periodo donde siente la necesidad de «asesinar a la pintura», de 1928 a 1933, utiliza precisamente el collage como instrumento para ello como por ejemplo en la obra *Pintura* (1933). Paradójicamente es el collage el método que le permitirá volver a los procedimientos pictóricos anteriores. Los collages de 1928-1929 permiten una vuelta al cubismo ya que los de Ernst son collages ilusionistas (parten de ideas e imágenes soñadas) frente a los de Miró que «eran una declaración de fe en la materialidad concreta del *collage* en contra de la ilusión» ¹¹⁷. Los objetos del collage son signos que precisamente no tienen que llegar a ser legibles en la obra final aunque sea fundamental su presencia. En el origen del signo está la capacidad de éste de describir el mundo, es el principio de todo que da lugar a la creación ¹¹⁸.

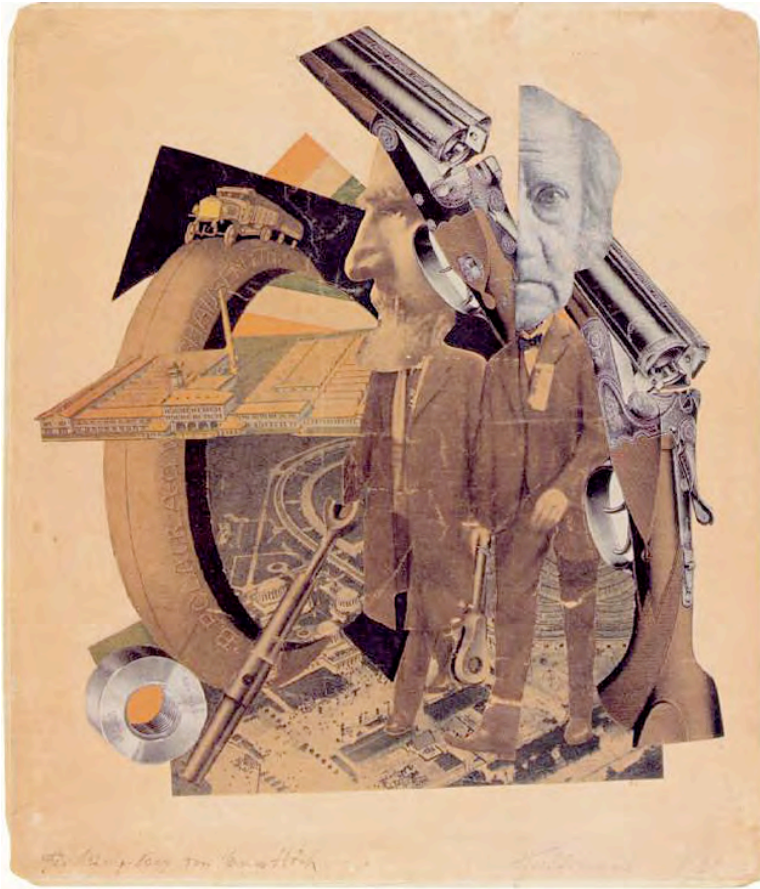
114 Green, Christopher, “Joan Miró 1923-1933, el último y primer pintor”, *Malet, Rosa M., (dir.), Joan Miró. 1893-1993, Barcelona: Fundació Joan Miró, 1993*, p. 70

115 *Ibid.*, p. 81

116 Fanés Félix, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*. Madrid: Alianza, 2007, p. 186

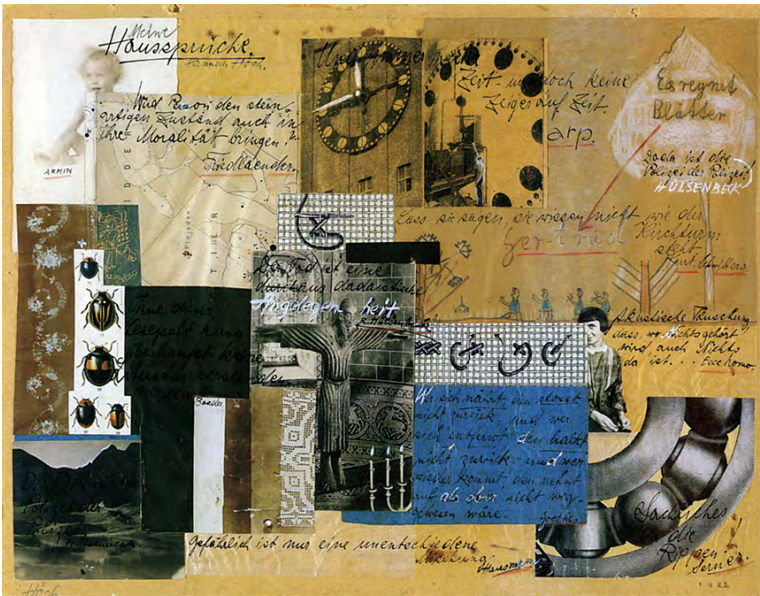
117 *Ibid.*, p. 80

118 Fanés Félix, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*. Madrid: Alianza, 2007, p. 74



Altas finanzas, 1922,
Hannah Höch

[13/05/2014] Disponible en: <http://www.ds-estrategias.com.ar/cultura.php>



Mis frases caseras [Meine Haussprüche], 1922,
Hannah Höch

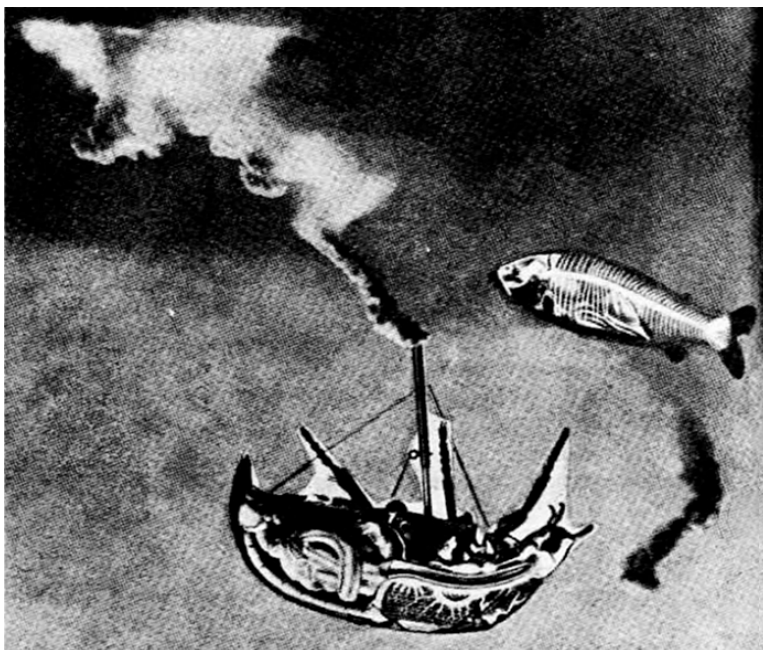
Collage 32 x 41,3 cm.

Nakov, Andrei (com.), **Dada y constructivismo**, Centro de Arte Reina Sofia, Ministerio de Cultura, 1 de mayo, 1989 exposición itinerante, Madrid: Aldeasa, 1989, p. 96



Corte con un cuchillo de pastel, 1919,
Hannah Höch

Dempsey, Amy, *Estilos, escuelas y movimientos*, Styles, Schools and Movements, Barcelona: Art Blume, 2002-2008, p.117



Fatagagas, [fabrication de tableaux garantis gazométrique], 1920,
Max Ernst

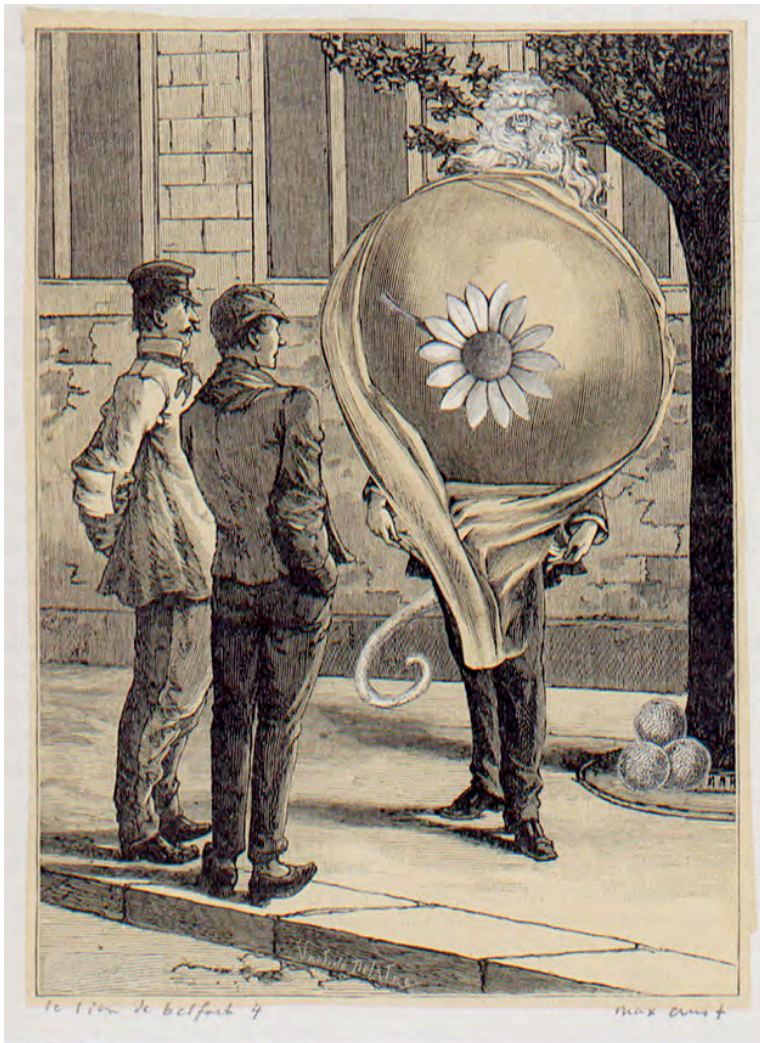
10,7 x 12,3 cm

Dawn, Ades, *El Dada y el surrealismo*, Barcelona: Labor, 1975, p.22



La Femme 100 têtes, 1929,
Max Ernst

[13/05/2014] Disponible en: <http://aviada.blogspot.com.es/2012/02/dorothea-tanning.html>



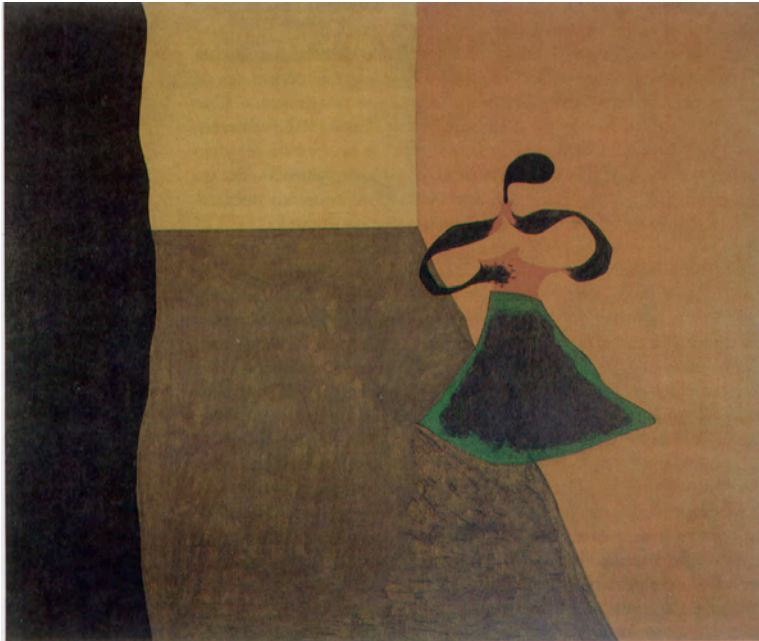
Une Semaine de bonté,
1933-34,
“El león de Belfort”, 1933,
Max Ernst

19,8 x 14,8 cm

Collage, lápiz, gouache

Spies, Werner, (co.) *Max Ernst, Une semaine de bonté - Los collages originales-*, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, Madrid 2009, en rueda de prensa del 3 de febrero de 2009

[13/05/2014] Disponible en: <http://www.exposicionesmapfrearte.com/maxernst/> p.14



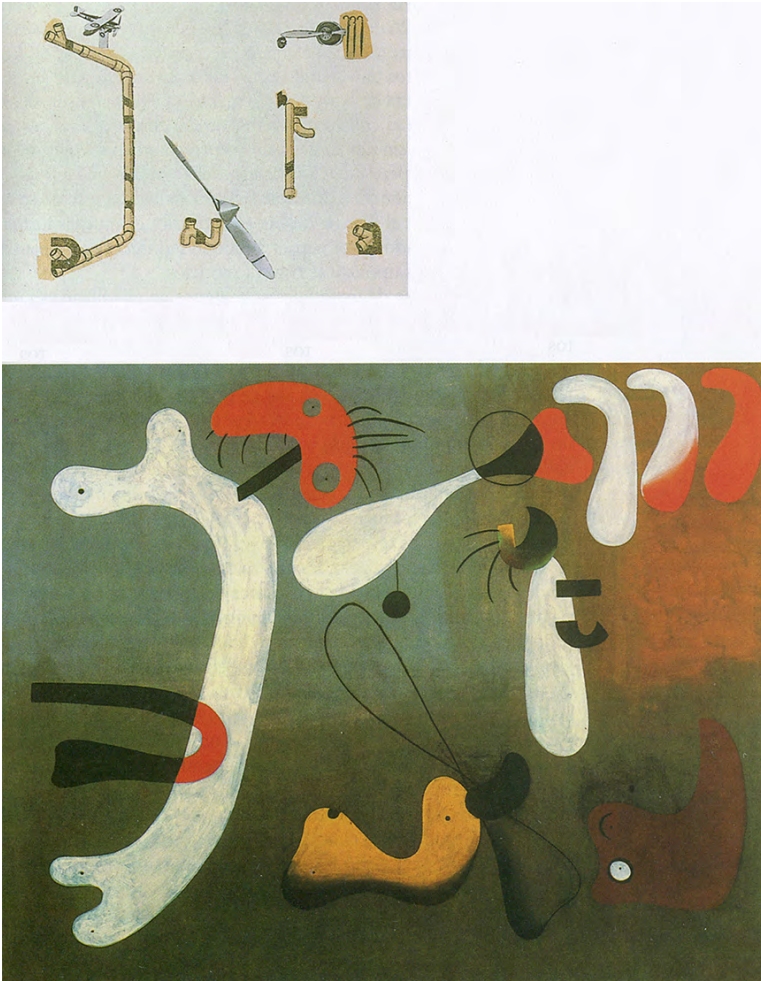
Retrato de la Reina Luisa de Prusia, 1929,
Joan Miró

Fanés, Fèlix. *Pintura, collage, cultura de masas Joan Miró, 1919-1934*, Madrid: Alianza, 2007, p.116



Joan Miró,
Recorte de periódico con dibujo, *La Veu de Catalunya*, 14 de abril de 1929, Barcelona, Fundació Joan Miró, Barcelona

Fanés, Fèlix. *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*, Madrid: Alianza, 2007, p.116



Joan Miró

Collage para *Pintura*, 28 de enero de 1933, Fundació Joan Miró, Barcelona

Pintura, 1933,
Joan Miró

Fanés, Fèlix. *Pintura, collage, cultura de masas Joan Miró, 1919-1934*. Madrid: Alianza, 2007, p.199

IV.3. Collage y ensamblaje

El concepto moderno de collage se polariza en dos acepciones diferenciadas encarnadas por los críticos americanos William Seitz y Clemente Greenberg. Para Greenberg, el collage fue un factor determinante en la evolución del cubismo y por tanto de todo el arte moderno ¹¹⁹. Sin embargo, se le ha criticado que no haya tenido la capacidad de enfrentarse al *readymade* de Duchamp, simplemente por omisión. Como apunta Sánchez Oms, Greenberg es fiel a la preponderancia de lo formal en la creación artística siguiendo un ideal del arte en cierto modo encasillado. El arte cubista es una evolución del arte formalista y «comprimió esta visión tan amplia en las cuestiones formales» llevando esta postura al extremo con el fin de lograr la «recuperación artística e institucional» que tanto le preocupaba ¹²⁰.

Por esa época, en 1948, Margaret Miller, comisaria de la exposición retrospectiva sobre el collage en el MOMA, afirma la verdadera importancia del collage cubista, no solo por la “reconfiguración” de las múltiples vistas del objeto sino por la asociación libre de imágenes que permiten la aparición de “otro tipo de imágenes mentales” resultantes de una percepción «localizada justo en la frontera que separa la conciencia de la subconsciencia» ¹²¹.

Una nueva exposición en el MOMA (1961) vuelve a poner la cuestión del collage sobre la mesa. Su comisario, William Seitz, introduce el término *assemblage* como ampliación del collage para incluir las nuevas manifestaciones artísticas del momento alejadas del clásico procedimiento de cortar y pegar.

Al ser éste [el collage] un término histórico que en principio se refería a las obras cubistas y dadaístas de los años diez, no era suficiente para abarcar

¹¹⁹ Greenberg, Clement, *Arte y Cultura*, Barcelona: GG, 1979, p. 69

¹²⁰ Sánchez Oms, Manuel, *El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX. El caso aragonés*, [Tesis Doctoral], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007, p. 105

¹²¹ *Ibid.*

todas las modalidades de un arte de composición junto con todas las variantes posibles de yuxtaposición ¹²².

Hablar de “ensamblaje” facilita la inclusión en el ámbito museístico de múltiples manifestaciones que no tienen cabida en un procedimiento técnico definido ¹²³. Seitz busca un concepto que abarque el nuevo espíritu que impregna los nuevos lenguajes de los artistas definiéndolo como el «espíritu de yuxtaposición» introducido por Roger Shattuck refiriéndose a «la colocación de una cosa junto a otra sin conexión» ¹²⁴.

Ante la proliferación de nuevos lenguajes de expresión las fronteras del arte se estaban diluyendo perdiéndose la perspectiva de lo que es y no es artístico, anticipada ya por los dadaístas y por Duchamp. Según Sanchez Oms,

El collage como cambio sustancial en la evolución de las artes plásticas, arrastró desde sus orígenes un peligro para las instituciones artísticas y culturales (aquellas con capacidad reconocida para pronunciarse acerca de la cualidad y la calidad artística de las expresiones) constantemente aludido desde el principio de este trabajo y expuesto abiertamente por Seitz: la posibilidad de que sus resultados no constituyesen una obra de arte sino una serie de objetos manufacturados y ensamblados ¹²⁵.

122 Sánchez Oms, Manuel, *El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX. El caso aragonés*, [Tesis Doctoral], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007, p. 107

123 SEITZ, William C., *Art of Assemblage*, op. cit., p. 6. En una nota adicional en la página 150, adopta el verbo inglés “to assemble” como la traducción del “montieren” alemán, apropiado por los fotomontadores dadaístas de Berlín para distinguir su labor de la pintura, por lo que el montaje es sinónimo de ensamblaje, “la colocación de partes y piezas juntas”, ya sean objetos reales o fotografías. Lo que para la tradición contemporánea anglosajona es ensamblaje, es montaje para la alemana y “pegado” para la francesa, aunque el término “collage” francés hace mayor hincapié en la toma de materiales prestados y en la disparidad contextual del conjunto resultante para distinguirlo del simple relieve contemporáneo, tal y como veremos más adelante. cit. en: Sánchez Oms, Manuel, *El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX. El caso aragonés*, [Tesis Doctoral], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007, p. 108

124 Roger Shattuck, en su libro *La época de los banquetes* de 1955. “A través de este concepto, Shattuck pudo definir la época parisina comprendida entre 1885 y el estallido de la I Guerra Mundial, representada según él por cuatro grandes personalidades: Henri Rousseau le Douanier, Erik Satie, Alfred Jarry y Guillaume Apollinaire, es decir, un pintor, un músico y dos escritores, salvando las diferencias de sus respectivos registros expresivos”. Sánchez Oms, Manuel, *El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX. El caso aragonés*, [Tesis Doctoral], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007, cita 327 SHATTUCK, Roger, *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la Primera Guerra Mundial*, Visor, Madrid, 1991, pp. 272-289. Las referencias a esta obra en el catálogo de Seitz se encuentran en las páginas 13, 14 y 15, op. cit.

125 Sánchez Oms, Manuel, *El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX. El caso aragonés*, [Tesis Doctoral], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007, p. 106

El nuevo término de *assemblage* le permite a Seitz ampliar las fronteras del collage y de la yuxtaposición para incluir en él las derivaciones artísticas que desembocan en el *happening*, la performance y el *environment*, lo cual no hubiera sido posible con un concepto cerrado de collage reducido al material y a la técnica¹²⁶. Seitz distingue dos tipos de procedimientos, aquellos que se mantienen en la tradición pictórica o escultórica y siguen una vertiente formalista y aquellos otros que promueven la destrucción del aura tal y como la anuncia Benjamin¹²⁷. Al primer caso pertenecen las obras en las que los elementos incorporados al cuadro ocupan un lugar formal en lugar de la pincelada o el material y en el segundo hablamos de la descontextualización y reutilización de imágenes o recortes provenientes de otros medios de reproducción.

Por su parte, Marchán Fiz encuentra que los primeros collages que insertan el objeto en la obra de arte abren el camino hacia lo que luego sería la plena independencia del objeto en los *readymade*¹²⁸. Pero la gran importancia del *readymade* no está tanto en la elevación del objeto material a la categoría de arte sino en las consecuencias que ha tenido para todo el pensamiento artístico posterior. Nunca, en toda la historia del arte, una obra como la de Duchamp ha significado tanto en cuanto a ruptura drástica y culminación a partir de la cual todo puede evolucionar. La realidad se integra en el arte.

De este modo se inaugura la práctica tan habitual hoy en día de las declaraciones artísticas de realidades extraartísticas, así como la problemática epistemológica básica de la apropiación crítica y consciente de la realidad, alterando esquemas de comportamiento y formulando la integración y fusión arte = vida¹²⁹.

126 Sánchez Oms, Manuel, *El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX. El caso aragonés*, [Tesis Doctoral], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007, p. 110

127 *Ibid.*, p. 118

128 Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal/Arte y estética, 1986, p. 159

129 *Ibid.*, 161

Marchán Fiz utiliza el término “principio collage” para designar las nuevas actitudes en el arte desde el cubismo hasta la actualidad. El collage inaugura un planteamiento que enfrenta la representación de la realidad o la propia realidad como representación. Qué es más válido, ¿pintar lo real o incorporarlo al cuadro como parte de esa representación convirtiéndose a la vez en lo designado y lo que designa? Pero a su vez lo que se designa va cambiando su sentido por la inclusión en el cuadro y por la agrupación.

Desde un punto de vista semántico se acusa una preferencia por la alegoría, en virtud de la cual el fragmento u objeto de la realidad pierde su sentido unívoco con el fin de explorar la riqueza significativa ¹³⁰.

En parte, esta cuestión viene planteándose desde las teorías semiológicas de Saussure que van a impregnar los nuevos planteamientos sobre la representación de la realidad, principios asumidos por la neofiguración desde los años sesenta.

IV.3.1. La vanguardia en Estados Unidos: Cornell y Rauschenberg

El surgimiento del expresionismo abstracto norteamericano debe mucho al hecho, por un lado, de que a finales de la Segunda Guerra Mundial numerosos artistas llegan a Estados Unidos, sobre todo a Nueva York trayendo con ellos la vanguardia internacional, y por otro, la influencia de exposiciones sobre el surrealismo que hace que gran parte de los artistas utilicen el automatismo y las ideas sobre el subconsciente para realizar sus obras abstractas más radicales ¹³¹. El uso del collage, propio del movimiento surrealista, se expande con aportaciones innovadoras que lo enriquecen y abren nuevas vías al arte.

El artista Joseph Cornell descubre a la mayoría de los surrealistas en la galería de Julien Levy de Nueva York, que a lo largo de los años treinta realiza

¹³⁰ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal/Arte y estética, 1986, p. 160

¹³¹ Waldan, Diane, *Collage, Assemblage, and the Found Object*, New York: Harry N. Abrams, cop. 1992, p. 202

varias exposiciones en torno al surrealismo y la abstracción geométrica. El propio Cornell presenta en la galería una serie de collages con la técnica del fotomontaje bajo la influencia de Max Ernst y será incorporado al grupo de pioneros surrealistas en la exposición de 1932, que lanzará el movimiento en Nueva York ¹³². La aportación más interesante de Cornell al concepto de collage es la realización de sus cajas-collage. Para Huygue, «participan a la vez del constructivismo y del surrealismo y crean un vínculo entre los objetos de Duchamp y los del Pop Art» ¹³³. Ya en esta primera exposición incluye una obra en tres dimensiones que consiste en una campana de cristal conteniendo una mano de maniquí sujetando un collage de rosas. La campana de cristal es un objeto común de la época victoriana y el maniquí es un objeto recurrente en el surrealismo. A lo largo de los años 30, Cornell recurre a la tercera dimensión del collage para realizar obras en las que entra el mundo íntimo del artista. Realiza numerosas de estas cajas-ensamblaje en las que crea universos personales basados en los objetos y su simbología y las historias que crean a su alrededor.

Al igual que el ready-made de Duchamp, quien admiraba la obra de Cornell considerándolo un artista innovador ¹³⁴, Cornell modifica poco los objetos que utiliza, proviniendo su “transformación” de la propia realización de la obra. Aunque muy cercano al movimiento surrealista e influido por Max Ernst, Cornell se mantiene alejado de dogmatismos y mantiene en su obra un universo más inocente y lejos del humor ácido surrealista ¹³⁵. En sus obras hay más de poesía visual que de actualidad. Aunque en alguna de ellas, como por ejemplo, en *Habitat Group for a Shoothing Gallery* (1943), haga referencia explícita a un tema político e introduzca

132 Waldan, Diane, *Collage, Assemblage, and the Found Object*, New York: Harry N. Abrams, cop. 1992, p. 202

133 Huygue J., Rudel J., *El Arte y el mundo moderno*, Barcelona: Planeta, 1977, p. 384

134 San Martín, F. Javier, *Dalí-Duchamp Una fraternidad oculta*, Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 103

135 Waldan, Diane, *Collage, Assemblage, and the Found Object*, New York: Harry N. Abrams, cop. 1992, p. 205

fragmentos de periódicos junto a plumas de ave, no es lo habitual. Como lo expresa Diana Waldan, «su narrativa es metafórica, su proceso de pensamiento elíptico, una especie de corriente de consciencia sin principio, medio o fin»¹³⁶.

Cornell influye en toda una generación de artistas americanos, especialmente Rauschenberg y Warhol, y el apropiacionismo de los años 80 y 90. Su gran aportación es el nuevo sentido que le da al readymade otorgando con el ensamblaje la tercera dimensión al collage¹³⁷.

En su obra, Robert Rauschenberg mezcla aspectos del collage de Schwitters, del readymade y de la pintura del expresionismo abstracto, lo que otorga un aspecto único a sus ensamblajes. En su relación con la historia, Rauschenberg, al igual que otros artistas contemporáneos suyos como Larry Rivers y Jaspers Johns, incorpora imágenes de la vida cotidiana y de los medios de comunicación junto a referencias familiares, por lo que fueron definidos como *neodadaístas*¹³⁸. Para Rauschenberg,

La pintura se relaciona tanto con el arte como con la vida. Ninguno de los dos puede crearse. (Trato de actuar en el hueco que queda entre los dos)¹³⁹.

Los elementos pictóricos en su obra se combinan de forma fluida con los elementos encolados. Utiliza una pincelada muy gestual propia del expresionismo abstracto y la combina con otros objetos provenientes del entorno cotidiano y de los mass-media¹⁴⁰. El uso de objetos es llevado al extremo en las nuevas obras de 1954, denominadas por él mismo *combine paintings* donde las fronteras entre pintura y escultura se diluyen y los objetos saltan del cuadro hacia el espacio «en busca de una nueva realidad»¹⁴¹. Aunque se le considera precursor del Arte Pop la

136 Waldan, Diane, *Collage, Assemblage, and the Found Object*, New York: Harry N. Abrams, cop. 1992, p. 215

137 *Ibid.*

138 Dempsey, Amy, *Estilos, escuelas y movimientos*, Barcelona: Blume, 2008, p. 205

139 Robert Rauschenberg, 1959, cit. en: Dempsey, Amy, *Estilos, escuelas y movimientos*, Barcelona: Blume, 2008, p. 205

140 Dempsey, Amy, *Estilos, escuelas y movimientos*, Barcelona: Blume, 2008, p. 205-206

141 Huygue J., Rudel J., *El Arte y el mundo moderno*, Barcelona: Planeta, 1977, p. 309

influencia de su obra se proyectará más lejos. La importancia de Robert Rauschenberg es citado por Douglas Crimp como uno de los primeros artistas de la modernidad que conspiró contra la pintura para propiciar su propia destrucción: «Rauschenberg sustituyó las técnicas de producción (collage, assemblage) por las de reproducción, lo cual convierte el arte de Rauschenberg en posmoderno» ¹⁴².

Pollock y Motherwell se aproximan al collage gracias a la invitación de Peggy Guggenheim de exponer en su nueva galería de Nueva York ¹⁴³. Como afirma Waldan, para Motherwell el collage trata sobre las cosas cotidianas a la manera de una naturaleza muerta moderna y para Pollock, los objetos que se incorporan al cuadro lo hacen no por su propia naturaleza sino como una forma de añadir dimensión al plano del cuadro ¹⁴⁴. En ambos artistas, que colaboran durante un tiempo, el collage se incorpora como un elemento gestual más, como parte de la acción. En el relato de Motherwell asistimos al proceso de creación de Pollock:

Pollock se puso más y más tenso y vehemente al tiempo que rasgaba papeles, los encolaba, incluso quemaba sus bordes, arrojaba pintura sobre todo ello, literalmente como si estuviera en estado de trance ¹⁴⁵.

El collage para estos expresionistas les permite un proceso creativo libre, activo y en ocasiones visceral de la misma manera que abordaban la action painting, reflejando el propio proceso de creación. «El acto de cortar, rasgar, encolar y disponer materiales sobre una superficie aumentó el sentido de improvisación y libertad en la ejecución que era crucial al concepto mismo de la Action Painting» ¹⁴⁶.

¹⁴² Texto incluido en Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass., y Londres: The MIT Press, 1993, p. 44-65

¹⁴³ Memorias de Peggy Guggenheim, citado en: Waldan, Diane, *Collage, Assemblage, and the Found Object*, New York: Harry N. Abrams, cop. 1992, p. 217

¹⁴⁴ Waldan, Diane, *Collage, Assemblage, and the Found Object*, New York: Harry N. Abrams, cop. 1992, p. 222 y sigs.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 224

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 231

IV.4. Imagen y realidad

IV.4.1. Neofiguración, Arte Pop y Nuevo realismo

La nueva figuración retoma la relación entre la obra de arte y el objeto representado, en cuanto signo. La relación que se establece con el objeto es icónica, es decir, de semejanza, «es un signo que imita su objeto», considerando la obra como “significante” y lo representado como “significado” ¹⁴⁷. Según el grado de iconicidad se podrá restablecer ciertas condiciones perceptuales reinstaurando «códigos perceptivos y de reconocimiento».

La diversas tendencias neofigurativas han configurado de nuevo un modelo de relaciones entre fenómenos gráficos, homólogo al modelo de relaciones visuales que formamos al percibir, recordar o conocer el objeto representado ¹⁴⁸.

La relación icónica entre el significante y el significado es una relación de semejanza, no fruto de la asociación intelectual sino meramente perceptual, lo que hace que la nueva figuración no sea un movimiento sino que abarque todos aquellos que desde los años 60 utilizan la representación icónica en sus obras, presentando múltiples variaciones debidas a la indeterminación del propio concepto de “semejanza” ¹⁴⁹.

Una de las fuentes icónicas más utilizadas es la fotografía y los procesos fotomecánicos (cartel, publicidad, prensa...) además del cine o el cómic. Algunos artistas parten claramente de referencias fotográficas para conformar la obra, como Francis Bacon, Equipo Crónica, Juan Genovés o Gerhard Richter. En éste último, la fotografía como fuente documental permite aludir al objeto «sin ser el objeto ella

¹⁴⁷ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal/Arte y estética, 1986, p. 20

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

misma»¹⁵⁰. Richter no pretende hacer pintura a partir de una fotografía sino que, como él mismo afirma,

No trato de imitar la fotografía. Trato de hacer una. [...] No estoy produciendo pinturas que te recuerden a una fotografía sino produciendo fotografías¹⁵¹.

En lo que parece una afirmación irónica, se sitúa ante un proceso de creación fotográfica a partir de un procedimiento puramente plástico. Las imágenes a partir de las que pinta proceden muchas veces de archivos o colecciones reunidas por el propio artista formando esta recopilación parte de su proceso de creación. Esta labor ha quedado también reflejada en una interminable obra, un álbum al que ha denominado *Atlas* en una reminiscencia de lo que es un libro que lo contiene todo. Por ello, es una obra en perpetua evolución y en las sucesivas exposiciones y ediciones de la misma van apareciendo nuevos materiales que el artista va incorporando. El Atlas se inicia en 1969 y en su versión de 1999, expuesta en Barcelona y con su correspondiente publicación íntegra, se componía de 641 paneles con cinco mil imágenes. Estas imágenes podían ser fotografías, personales o no, recortes de prensa, fotografía científica, aérea, imágenes pornográficas, en lo que sería una geografía muy personal. Para Buchloh, el significado de este conjunto de imágenes presenta la fotografía como un sistema de dominación ideológica «o, más precisamente, como uno de los instrumentos en los que se inscriben socialmente la anomia, la amnesia y la represión colectivas»¹⁵². Pero ante todo, para Richter, el atlas constituye la herramienta fundamental a partir de la cual trabaja sobre la realidad. Fotografías, propias o tomadas de los periódicos, algunos

150 Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, Alianza Forma, 2000, p. 251

151 Richter, Gerhard, *Landscapes*, Elger, Dietmar (editor), Ostfildern: Hatje Cantz, 2011, p. 9

152 Buchloh, Benjamin H. D., *L'Atlas de Gerhard Richter: l'arxiu anòmic» en Fotografia i pintura en l'obra de Gerhard Richter. Quatre assajos a propòsit de l'Atlas*, Barcelona, Llibres de Recerca, nº 6, 1999 (2ª ed. 2000), citado en: Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, Alianza Forma, 2000, p. 253-54

sucesos históricos, foto de aficionado, iconos o instantáneas familiares son reunidas bajo una clasificación cuidadosa a lo largo de los años, incluyendo también bocetos de proyectos expositivos, de obras, paisajes, retratos personales o de personajes importantes que luego encontramos en su obra terminada, «el trasfondo en el que el mundo de las imágenes de Richter se nos aparece»¹⁵³. Sin embargo, cada panel puede constituir una composición en sí mismo. A menudo las imágenes no sólo están agrupadas por temas sino que llevan a una lectura determinada, tanto por el orden como por la composición estética o visual. Un panel con dieciocho fotografías de paisajes, relacionados entre sí por la tonalidad, el color o la propia representación, conforman una obra en sí más que la sucesión. En muchas de las páginas del atlas la agrupación conforma una obra en su conjunto.

No es inusual que otros artistas trabajen con este tipo de recopilaciones de archivos personales. A veces estos “atlas” son hechos públicos como en Richter¹⁵⁴ pero muchas otras permanecen privados como parte del proceso creativo, al igual que lo son los bocetos o cuadernos de artista, y a veces se publicarán póstumamente como en el caso de Bacon¹⁵⁵. Pero contemplando esta colección de recortes que constituye el fundamento imaginario del artista tenemos la impresión de adentrarnos en el propio proceso creativo, de desvelar secretos que en la obra terminada pueden quedar velados. El hecho de que un artista como Bacon no difundiera su atlas al modo en que Richter publica el suyo, es decir como una obra de creación también, no implica que en el proceso creativo no participen también

153 Helmut, Friedel, “Gerhard Richter Atlas: Photographs, Collages and Sketches, 1962-2006”, citado en: Helmut Friedel (ed.), *Gerhard Richter: Atlas*, Colonia: Walther König, 2006, p. 7

154 Richter prepara exposiciones de su Atlas en largos formatos en 1974, 1976 y 1989. Mediante la exhibición el Atlas se convierte en una obra de arte mientras que en forma de libro funciona como referencia. Citado En: Friedel, Helmut, *Gerhard Richter, Atlas, Photographs, Collages and Sketches*, 1962-2006, p. 16. Ha habido sucesivas exposiciones del Atlas como la de Barcelona de 1999. Desde 1997, el Atlas es propiedad de la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Munich, nota 49 de: Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, Alianza Forma, 2000, p. 253

155 Harrison, Martin, *In Camera: Francis Bacon: Photography, Film and the Practice of Painting Paperback*, London: Thames & Hudson, 2006

esos hechos de la realidad que conforman el mundo del artista. Algunos de los inquietantes retratos de Bacon tienen su correlativo en alguna de estas fotografías.

La imaginería de un artista puede provenir de sus propias experiencias, individuales o autobiográficas o ser parte de la historia colectiva. En el caso del Arte Pop es el propio sistema económico capitalista el que determina su razón de ser. Los artistas Pop toman imágenes de la “cultura popular”, la televisión, la publicidad, el cómic, etc., todo lo que está en la base de la denominada cultura de masas. En palabras de Marchán Fiz, es una imagen «producida en masa y para las masas»¹⁵⁶. Pero esto no quiere decir que responda a los intereses de la mayoría sino que los impone. Es la sociedad industrial de consumo la que da lugar tanto a esta nueva iconografía como le otorga sentido a esta corriente artística que se asienta en lo popular. «El «pop art» [...] tiene como base la apropiación de los aspectos más comunes y banales del horizonte cotidiano de la sociedad industrial de consumo»¹⁵⁷.

El famoso collage del inglés Richard Hamilton *Just what is it that makes Today's Homes so Different so Appealing?* (1961) [Pero, ¿qué es lo que hace nuestros actuales hogares tan diferentes, tan atractivos?], sobre el que más adelante volveremos¹⁵⁸, se marca como el inicio de este movimiento. En él incorpora imágenes iconos de la cultura de masas. Si esta obra presenta una elaboración cuidadosa de fotomontaje, de un modo «realista» y estético, en su obra *Swingeing London 67*, de 1968, es mucho más explícito en el uso de fuentes de prensa de forma más burda y descuidada en cuanto a recorte, composición y estilo. En esta obra se presentan sobre un fondo blanco, a modo de cartulina escolar, pegados uno junto a otro una serie de recortes de prensa sobre los Rolling Stones,

¹⁵⁶ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal/Arte y estética, 1986, p. 32

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 33

¹⁵⁸ ver cap. V., p. 285

llenando todo el espacio en un collage de noticias relacionadas con un episodio de drogas aparecido en prensa, con el juicio, historias de fans, retratos, etc.

En América, la exposición «The art of assemblage», también de 1961, muestra las «combine-painting» de Rauschenberg, en las que utiliza tanto la pintura como diversos objetos incorporados procedentes del mundo del consumo. Para Marchan Fiz, tanto el objeto como la propia pintura son de la misma naturaleza, intercalando sus funciones:

Los fragmentos pegados, contruidos o contiguos dejan un ámbito de acción al gesto pictórico, incluso a veces se convierten en elementos pictóricos, fomentando las interferencias y superposiciones continuas ¹⁵⁹.

Es interesante destacar cómo, en el arte pop, se vincula el lenguaje artístico a los procesos de comunicación de la sociedad de consumo, «no sólo se refieren a unos contenidos sociales determinados, sino a las estructuras lingüísticas de la transmisión de los mismos» ¹⁶⁰ . Por ello, la capacidad de reproductibilidad (repeticiones, seriación), el color plano (como en las serigrafías) o las grandes dimensiones son reflejo de los propios procesos industriales en que la producción de imágenes se inserta ¹⁶¹.

En ocasiones es el propio objeto el que se introduce en la obra como ya vimos en Rauschenberg, pero también en Oldenburg o Jasper Johns, llegando al extremo de que «la obra asume la apariencia del objeto» ¹⁶². Esto exige del espectador una actitud mucho más activa para diferenciar «cuando un objeto real es real o cuándo actúa en función representativa» ¹⁶³.

159 Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal/Arte y estética, 1986, p. 165

160 *Ibid.*, p. 37

161 *Ibid.*, p. 39

162 *Ibid.*, p. 38

163 *Ibid.*

La actividad decreciente del artista exige una actividad acrecentada del espectador, que ya no se encuentra ante una obra configurada, sino que la debe complementar de un modo asociativo ¹⁶⁴.

Los objetos son capaces de adquirir nuevos significados dentro de su supuesta banalidad, explorando nuevas posibilidades asociativas ¹⁶⁵. El Arte Pop, dentro de su apariencia de no arte, propone al espectador la búsqueda de sentidos en relación a la manera de vivir en la sociedad de consumo.

Más radicales en su crítica social y en oposición al optimismo y la ironía o humor del Arte Pop surge en los años 60 y 70 un movimiento de realismo crítico que busca un lenguaje que ataque el orden social, a veces de una manera no complaciente e incluso violenta u obscena. En 1970, la exposición *Pure Terror* (D. Hansen, Y. Ben-Yehuda, B. Stewart) utiliza imágenes al estilo del collage pero con contenido sangriento, masacres de guerra, accidentes, sexo, etc. con el propósito de crear impacto, por lo que ha sido denominado «acid pop» o «shocker pop» ¹⁶⁶. En su irreverencia y anarquismo discurre paralelo al movimiento Underground. Para estos artistas los hechos y acontecimientos difundidos por los mass-media forman parte de la totalidad de la realidad y buscan el lugar que estos hechos ocupan en dicha totalidad. El artista no puede permanecer indiferente ante la actualidad y debe entrar en relación directa con la vida ¹⁶⁷. El *rescate* que hacen de la fotografía de los mass-media se basa en que reconocen en ella iconos que asumen la representación de la realidad, ya que la noticia de prensa es lo que, para la mayoría, refleja lo que en la sociedad acontece. Utilizan la parodia y el contraste de significados, ofreciendo una representación de la “representación” mediática bajo unos presupuestos e intenciones diferentes. La capacidad de esta obra para

¹⁶⁴ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal/Arte y estética, 1986, p. 38

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 168

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 67

¹⁶⁷ *Ibid.*

sorprender, atrapar la mirada, identificarnos con el hecho representado, refuerza su mensaje crítico y lo hace más efectivo por ser directo, apoyándose en la inmediatez de lectura de imágenes “icono” por parte del espectador.

Dentro de la tendencia neofigurativa, hay un tipo de realismo, el fotorrealismo que aborda de otra manera la cuestión de la realidad en el arte. Partiendo de fotografías como materia prima, los fotorrealistas se centran en la mimesis para hacer un retorno a la pintura más figurativa copiando literalmente -incluso proyectándolas sobre el lienzo- aquella realidad neutra, banal y cotidiana que las fotografías que se toman como modelo presentan. El fotorrealismo aparentemente no critica y no opina, las cosas están ahí para ser miradas -y copiadas-. Sin embargo, esta mirada aséptica, estas imágenes de imágenes que toman tanto de los mass-media como de fotografías propias, tiene de trasfondo una sociedad igual de banal y neutra, una realidad en crudo, no interpretada, en la que su apariencia es reflejo de su superficialidad. Desde esta perspectiva, el fotorrealismo no «rescata», sino que constata, certifica desde una distancia buscada, aséptica y pretendidamente objetiva. Aunque, como afirma Gerhard Richter, el uso de la imagen banal no delata indiferencia sino una mirada atenta a aquello que se nos muestra como indiferente.

Utilicé lo así denominado banal para mostrar que lo banal es lo importante y lo humano. La gente cuyas imágenes vemos en los periódicos no es banal, solamente es banal porque no es famosa ¹⁶⁸.

El alto grado de iconicidad que se reintroduce en el arte a partir de la nueva figuración es importante para que nuevos procedimientos de collage tengan fuerza de *rescate* a través de esa semejanza perceptiva, la capacidad de restitución de la realidad transformada para que pueda volver a ser comunicada fuera del contexto

168 Gerhard Richter en una entrevista de 1985, citada en Chevrier, J. F., «Photography and painting in the work of Gerhard Richter», p. 36, Buchloh, B.; Chevrier, J.F.; Zweite, A.; Rochlitz, R., Photography and painting in the work of Gerhard Richter, Four essays on Atlas, Barcelona: Llibres de Recerca, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA, 2000

del mass-media. Esta restitución puede también apoyarse en experiencias sensoriales no exclusivamente visuales. Las instalaciones de Boltansky, en esa línea más sensorial, ponen a dialogar la muerte y la historia con el espectador a través de las impresiones directas en los espacios que interviene, a menudo lugares sacralizados, invadidos de presencias fantasmales por el uso del retrato fotográfico de deportados, atravesados por bombillas colgantes que arrojan más sombras que luces, creando una atmósfera inquietante que apela inevitablemente a nuestras emociones. O la obra de David Levinthal, *Mein Kampf* (1993-1994), en la que una puesta en escena con maquetas y personajes de plástico, fotografiada recreando una iluminación efectista, hace los sucesos más escalofriantes, si cabe, que la contemplación directa de una fotografía documental de los acontecimientos que narra, devolviéndonos la historia como no nos la contaron del todo.

De otra manera, el happening y otras manifestaciones como el Fluxus, incorporan la experiencia sensorial directa proponiendo la vivencia del hecho en una performance global, que busca el cambio por la acción. La propia realidad se convierte en un «acontecimiento artístico»¹⁶⁹. Sus objetivos no dejan de ser políticos, tanto en América como en Europa, creando en ocasiones tensiones y conflictos por su actitud provocadora. Jopep Beuys, proveniente del campo de la escultura, utiliza materiales, objetos, incluso animales y su propio cuerpo, para la conformación de una acción que se relaciona con su vida personal y artística, con una intención social y política clara y una idea de redención a través de la propia acción, poniendo en valor la función del artista como chamán o como mesías capaz de «educar, curar y redimir al ser humano y a la sociedad espiritualmente enferma y perdida en el caos del mundo»¹⁷⁰. El artista tiene la misión de construir un mundo

169 Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal/Arte y estética, 1986, p. 193

170 Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, Alianza Forma, 2000, p. 160

nuevo y, mediante su obra, desenmascarar los problemas que nos atenazan. Su realidad personal se engloba en una realidad social más amplia. Como dice Anna María Guasch, en Beuys,

[...] el objeto artístico, desligado de toda servidumbre estética, se concibe como un gesto vital y simbólico, como residuo de una operación mental, como activador de acciones sociales y como un hecho antropológico ¹⁷¹.

También proveniente del movimiento fluxus, Wolf Vostell incorpora los *decollages* ¹⁷² como técnica que, contrariamente al collage que superpone materiales, revela los distintos elementos rasgando la superficie. En los temas para los happenings recurre a acontecimientos de la prensa como los accidentes de avión o de coche, o a la publicidad. Para este artista, el sentido del happening está en la capacidad de provocar un choque en el espectador que incite a la reflexión y genere un cambio. En cierta forma, el artista es una «instancia moral» ¹⁷³.

«*La vida puede ser arte y el arte puede ser vida*». El happening es, ante todo, un fragmento de vida, de la realidad, de lo *más significativa* de la misma, con todo lo que esto implica ¹⁷⁴.

Vostell incorpora desde sus inicios imágenes electrónicas de la televisión con una finalidad crítica y, junto a Nam June Paik, inauguran el denominado videoarte, planteándose la función cultural de la televisión, generadora de puntos de vista y de imágenes del mundo e icono de la cultura de masas desde los años 50, declarándola medio artístico ¹⁷⁵. En palabras de Nam June Paik,

171 Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, Alianza Forma, 2000, p. 160

172 El término decollage fue inventado en París por Hains y Vileglé y reinterpretado por Vostell en un contexto alemán, explicado en su texto "Dé-collage". Chevrier, J.F., "Between the fine arts and the media (the german example: Gerhard Richter)" en Buchloh, B.H.D., Chevrier, J. F., Zweite, A., Rochlitz, R., *Photography and painting in the work of Gerhard Richter. Four essays on Atlas*, Barcelona, Llibres de Recerca, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA, 2000 p. 32

173 Vostell citado en: Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal/Arte y estética, 1986, p. 200

174 *Ibid.*, p. 208

175 Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, Alianza Forma, 2000, p. 442

Al igual que la técnica del collage *sustituyó al óleo*, los rayos catódicos reemplazarán al lienzo ¹⁷⁶.

Empleaban el collage y el de-collage para «evidenciar cómo la televisión funciona como un medio que conforma nuestros puntos de vista sobre el mundo» ¹⁷⁷. Las imágenes televisivas han tenido más fuerza que cualquier otra imagen para modelar una visión global sobre las cosas y para generar certidumbres sobre la existencia y grado de importancia de los acontecimientos sociales.

IV.5. La revisión del pasado

IV.5.1. Neoexpresionismo alemán

En Alemania surge una tendencia expresionista que pondrá al artista de nuevo en conexión con la pintura y con su propia historia. Los artistas neoexpresionistas buscan, además del retorno a una pintura más burguesa y menos preocupada por lo novedoso, un reencuentro con el pasado de una manera libre e independiente, hacer posible para el artista «vagar en el tiempo, la cultura y la metáfora», y volver la vista al pasado «sin la exigencia del presente» ¹⁷⁸.

Abogan por una vuelta a la pintura, alejándose de lo objetual o de la performance crítica de generaciones pasadas como la de Beuys, y contemplan la historia como material de construcción de su propio universo, separada de su contexto y entrando a formar parte del cuadro de manera fragmentaria, a modo de cita, y a menudo como un pastiche, por lo que no es la historia como tema comprometido sino, como dice Guasch, como una exaltación del yo «que tiende a

¹⁷⁶ Dempsey, Amy, *Estilos, escuelas y movimientos*, Barcelona: Art Blume, 2002-2008, p. 257

¹⁷⁷ Hanhardt, J., "Models on Interaction: Film and Video in a New Media Age", cit en Guasch, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, Alianza Forma, 2000, nota 13, p. 442

¹⁷⁸ Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, Alianza Forma, 2000, p. 21

refugiarse paradójicamente en un lugar liberado de la historia y de toda actitud de compromiso político»¹⁷⁹. El neoexpresionismo alemán encuentra en el arte una manera de asimilar la propia identidad, sus raíces, su reciente historia pasada y su presente¹⁸⁰. Pero no es un pintura que trate de cuestionar o transformar dicha realidad sino que, a la manera del expresionismo americano, crea desde la subjetividad del artista.

En un sentido más amplio, la obra neoexpresionista se define por sus características técnicas y temáticas. La manipulación de materiales tiende a ser táctil, sensual o ruda, y expresa intensamente las emociones¹⁸¹.

Los temas son revisiones del pasado, personal o colectivo. Gerhard Richter, que forma parte junto a Sigmar Polke del grupo de Düsseldorf, crea desde su universo privado sin dejar entrever una manifiesta opinión sobre los hechos de la realidad. Entre las numerosas entradas del *Atlas*¹⁸², junto a imágenes personales o bellos paisajes, hay algunas referencias directas a sucesos de la historia alemana, como son varias fotografías de prensa de Hitler en las páginas 131 y 132 o la serie sobre los misteriosos asesinatos de los miembros del grupo Baader-Meinhof (páginas 470, 472 y 478). Estas imágenes aparecen asépticamente colocadas una junto a otra en sucesión, simplemente constatando, a la manera que hace la fotografía documental “sin documento”. Es interesante destacar como en las primeras páginas del *Atlas* hay tres páginas de imágenes de los campos de concentración (página 16, 19 y 20 del *Atlas*), algunas coloreando los cuerpos en un intento de transformación estética pero que tiene que abandonar por pudor. Se encuentra con que la expresión artística subjetiva tiene un límite. Richter es pintor

179 Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, Alianza Forma, 2000, p. 21

180 *Ibid.*, p. 241

181 Dempsey, Amy, *Estilos, escuelas y movimientos*, Barcelona: Art Blume, 2002-2008, p. 279

182 Buchloh, B.; Chevrier, J.F.; Zweite, A.; Rochlitz, R., *Photography and painting in the work of Gerhard Richter, Four essays on Atlas*, Barcelona: Llibres de Recerca, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA, 2000

sobre todo y, como afirma Buloch, «a pesar del empleo del montaje y collage» a los que considera «dos de las herramientas más combativas del arte vanguardista», Richter se posiciona dentro de la tradición pictórica anclada en el conservadurismo ¹⁸³.

Sigmar Polke, que en los años 60 se suma, no sin cierta ironía, a los planteamientos del arte pop del momento, con temas banales como imágenes de salchichas, chocolates y otras provenientes de las revistas y la prensa, realiza en los años 80 obras en las que aparecen temas de la sociedad y la política alemanas y que reflejan el sentimiento de culpabilidad por el pasado nazi ¹⁸⁴.

Muchos otros artistas alemanes han sido englobados bajo el neoexpresionismo, pero es un grupo muy heterogéneo donde cada artista trabaja sus propios fantasmas con un lenguaje propio, donde esta revisión de la historia o la necesidad de asumir el propio pasado como nación es un tema recurrente. Mientras que Baselitz utiliza la inversión de la imagen para mantener al espectador «alerta» ¹⁸⁵, otros artistas como Anselm Kiefer, que utiliza la fotografía como referencia para sus cuadros, hace uso de la superposición de capas, incluso del fuego, a la manera de huellas o estratos de la historia haciendo alusión a que lo transmitido siempre nos llega por medio de muchos intermediarios que a base de interpretación van borrando partes del contenido inicial ¹⁸⁶. La obra se corresponde plásticamente, en cierto modo, con el concepto de historia a modo de arqueología de Foucault. Por su parte, para Jörg Immendorff la pintura es «un instrumento de lucha contra el sistema imperialista» ¹⁸⁷.

183 Citado En: Bauzá Bardelli, Alejandro – *El Atlas de Gerhard Richter*. Disponible en: [http:// globalartarchive.com/.../Alejandro-Bauza_El-Atlas-de-Gerhard-Richter.pdf](http://globalartarchive.com/.../Alejandro-Bauza_El-Atlas-de-Gerhard-Richter.pdf), p. 10 -11

184 Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, Alianza Forma, 2000, p. 254

185 Baselitz, G., “Conversación con Walter Grasskamp”, en el cat. exp.: *Origen y visión. Nueva pintura alemana*. citado en: Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, Alianza Forma, 2000, p. 258

186 Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, Alianza Forma, 2000, p. 264

187 *Ibid.*, p. 265

Para estos artistas, el *rescate* de la historia pasa por su propia liberación emocional por lo que la diversidad de procedimientos técnicos que emplean no responde más que a la autoafirmación de su libertad para tratar los temas que les preocupan.

IV.6. Imagen y *rescate* en los mass-media

IV.6.1 Apropiacionismo y citacionismo

En 1977 en la exposición *Pictures* en el Artist's Space de Nueva York, el crítico Douglas Crimp elige artistas que en ese momento trabajan con la imagen desde la perspectiva de la apropiación y la cita, «imágenes apropiadas directamente de otras imágenes que reflejaban el mundo circundante con el que, consecuentemente, mantenían un tenso diálogo de significaciones»¹⁸⁸. Para Crimp, la actitud de estos artistas denota una clara ruptura con los planteamientos de la modernidad en favor de presupuestos posmodernos, en que la referencia es una de sus claves. Como afirmaba Crimp, detrás de cada imagen siempre se puede hallar otra imagen¹⁸⁹.

La citación, tomada como «referencia a» es propia de toda manifestación artística, pero la cita como estrategia supone unos planteamientos diferentes a la referencia en cuanto a que la propia cita es objeto de reflexión.

Eran artistas que desde una actitud reflexiva y apropiativa habían abierto el arte a los media a partir de un proceso centrado en la crítica de la representación y en la concepción de imágenes a partir de otras¹⁹⁰.

188 Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, Alianza Forma, 2000, p. 342

189 *Ibid.*, p. 343

190 *Ibid.*, p. 341-342

Para Crimp, la proliferación de imágenes en el mundo moderno a través de los mass-media hace que la experiencia directa llegue a ser suplantada por la imagen, en vez de servir ésta a la explicación de la realidad.

[...] nuestra experiencia esta gobernada por imágenes, imágenes en los periódicos y revistas, en la televisión y el cine. Ante estas imágenes la experiencia directa comienza a quedar en segundo plano, a parecer más y más trivial. Mientras que antes parecía que las imágenes tenían la función de interpretar la realidad, ahora parece que la han usurpado. Por tanto, se hace imperativo entender la imagen en sí misma, [...] para determinar como una imagen llega a ser una estructura de significado por sí misma ¹⁹¹.

Haciendo referencia a la obra de Goldstein, *The Pull* (1976), serie de tres fotografías que muestran una pequeña figura flotando contra un fondo de color -un submarinista contra el verde, un hombre en caída libre contra el azul y un astronauta contra plateado-, las imágenes funcionan porque provienen de nuestra experiencia de las imágenes, por la prensa, por la televisión, no de la experiencia de una caída libre o de flotar en el espacio exterior «y nuestro salto imaginativo de una a las otras surge enteramente de su relación asociativa *como imágenes*. La imagen por tanto se muestra como separable de aquello que dice retratar» ¹⁹². Estamos ante la naturaleza semiológica de la imagen.

Con *Pictures*, Crimp desenmascaraba aquellas estrategias que durante tiempo venían formando parte de la actividad cultural y artística [«citar, extraer, encuadrar y exhibir»] ¹⁹³. Más allá de la teoría de la cita en toda la historia del arte, que intenta descubrir las supuestas fuentes, para Hubertus Butin, Crimp formula «un concepto nuevo, posmoderno, de la imagen, y ello en relación con formas alteradas de

191 [...] our experience is governed by pictures, pictures in newspapers and magazines, on television and in the cinema. Next to these pictures firsthand experience begins to retreat, to seem more and more trivial. While it once seemed that pictures had the function of interpreting reality, it now seems that they have usurped it. It therefore becomes imperative to understand the picture itself [...] to determine how a picture becomes a signifying structure of its own accord. Cat., Crimp, Douglas, Pictures, Artist Space, 1977. p. 17-18, Publicado en la revista, X-TRA, Volume 8, Number 1, Fall, 2005, Disponible en: www.clubblumen.at/media/crimp.pdf

192 [...] and our imaginative leap from one to the others stems entirely from their associative relationship as pictures. The picture is thus shown to be separable from that which it might be said to picture. *Ibid.*, p. 22

193 Butin, Hubertus, (ed.), *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*, Madrid: Abada Editores, 2009, p. 11-12

recepción y producción que se basaban en la dominancia social de la imagen en los *mass media*»¹⁹⁴.

Los artistas representados en *Pictures*, se basan en la reproducción de la imagen utilizando procesos mecánicos como la fotocopia, la fotografía, el vídeo, imágenes de los mass-media o de la historia del arte. Según Guasch, para Crimp «la fotografía era la única alternativa a la pintura en el marco de la posmodernidad»¹⁹⁵.

La fotografía como medio de reproducción pone de manifiesto la cuestión del aura como ya lo tratara Benjamin en 1936 hablando sobre la reproductibilidad de cualquier obra de arte¹⁹⁶. Benjamin pensaba que la experiencia individual, contemplativa, sería reemplazada por la experiencia colectiva, como así sucede con el cine y con los medios de masas, y que esto llevaría a una politización del arte emancipadora.

Benjamin esperaba que, por ejemplo, las masas de espectadores de las modernas salas cinematográficas llegasen a formar una nueva comunidad críticamente reflexiva. Benjamin atribuía así a los modernos medios de masas y al progreso tecnológico una cualidad socialmente emancipadora, esto es, política¹⁹⁷.

Citacionismo y apropiacionismo son dos términos que aún teniendo planteamientos parecidos plantean las cuestiones más o menos drásticamente. Mientras que la cita toma referencias fragmentarias de aquello que va a reconsiderar y re-procesar, el apropiacionismo va más lejos en el sentido en que “usurpa” la obra completa, no representándola sino presentándola como original y

194 Butin, Hubertus, (ed.), *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*, Madrid: Abada Editores, 2009, p. 11-12

195 Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, Alianza Forma, 2000, p. 344

196 Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Discursos interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus, 1989, ensayo original en francés de 1935, 1º ed. alemán 1936 en en *Zeitschrift für Sozialforschung*, reeditado en el 1955, 1963 y luego a numerosos idiomas en varias ediciones hasta nuestros días

197 Butin, Hubertus, (ed.), *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*, Madrid: Abada Editores, 2009, p. 53

genuina para poner de relieve, precisamente esos mismos conceptos. El término *appropriation art* hace referencia a «la apropiación estratégica de imágenes ajenas»¹⁹⁸. Estratégica en el sentido de darle una significación a la misma acción de apropiarse.

Una artista que lleva la apropiación a sus últimas consecuencias es Sherrie Levine con la obra *After Walker Evans* (1981), en la que la presentación de las fotografías de Walker Evans reproducidas exactamente, pone de relieve cuestiones como la idea de originalidad, de creación, de autoría, los procesos de exposición y recepción de las obras de arte y valores de autoridad ejercidos por la crítica. Como apunta Stefan Römer,

«una re-fotografía de una fotografía de Walker Evans o de Edward Weston hecha por Levine marcaba también una diferencia radical en cuanto al motivo, el contenido, la concepción, la intención, el medio y el contexto respecto de la fotografía original»¹⁹⁹.

Por su parte, Richard Prince trabaja con imágenes de las revistas y de la cultura popular. Para él, los mass-media son versiones de la realidad pero que suplantán a la propia realidad. Las imágenes de las que parte, y de las que se apropia refotografiándolas, son imágenes públicas que conforman un imaginario colectivo en una cultura capitalista occidental. Haciendo referencia al hombre medio americano, en cierto modo se autorretrata a sí mismo, como en la serie *Cowboys* (1980-1988), en la que refotografía los anuncios de tabaco de la marca Marlboro. Como apunta Guasch,

Richard Prince se vale de refotografías (fotografías de fotografías) para borrar las diferencias entre arte y realidad e infiltrarse en los intersticios que puedan existir entre la realidad y la ficción: «refotografiando una imagen

¹⁹⁸ Stefan Römer en Butin, Hubertus, (ed.), *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*, Madrid: Abada Editores, 2009, p. 13

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 12

fotográfica hago una pintura sin ningún esfuerzo [...] No puedo construir una historia de la nada»²⁰⁰.

Con esto Prince pone de manifiesto no solo el origen, sino la existencia de un origen en nuestra imaginería para conformar una visión del mundo. Que la historia no puede provenir de la nada demuestra que el artista, al igual que el espectador, está conformado de imágenes, que en el mundo moderno provienen de los mass-media; las imágenes del cine, la televisión y la prensa constituyen una parte tan grande de nuestra realidad que llegan a sustituirla.

Robert Longo selecciona imágenes de la televisión y el cine para manipularlas ofreciendo imágenes descontextualizadas con las que busca un “extrañamiento” en la comprensión de la realidad, haciéndola opaca en vez de clarificarla. Fuerza al espectador a hacerse preguntas sobre el sentido de lo que ocurre en la imagen. Sus obras denuncian temas como el poder, los negocios, el dinero, la alienación, la deshumanización, en suma, la sociedad contemporánea²⁰¹.

Para los apropiacionistas, lo importante no era el hecho de «crear», sino el de trabajar en la diferencia mínima del *remake* [...] No se trataba tanto de «sustituir» la realidad por su representación, sino de «rehacerla» en el sentido de que cada imagen y cada procedimiento pasaban a ser «espejo» del mismo procedimiento y de la misma imagen²⁰².

200 Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, Alianza Forma, 2000, p. 348

201 *Ibid.*, p. 349-352

202 Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, Alianza Forma, 2000, cita a G. Celant en, “Performance and Multidisciplinarity: Postmodernism” coloquio celebrado en Nueva York, 1979, Resumen publicado en la revista *Parachute*, octubre de 1980, p. 80-83. nota 1, p. 379

IV.6.2 Arte político y feminista

Una de las aportaciones más interesantes que el arte feminista hace al arte es la utilización de una realidad social como tema y razón de ser de las manifestaciones artísticas. El arte no se queda en la autocontemplación sino que pasa a hacerse eco de una reivindicación social. Tradicionalmente la historia del arte occidental había marcado una manera de abordar el hecho artístico, asumiendo que la capacidad de ver es unidireccional, ignorando el acto perceptivo y sin dejar «espacio para matizar entre los distintos tipos de espectadores, ni tampoco para considerar las posibles conexiones entre la visión, el conocimiento, el poder y la identidad»²⁰³.

El desenmascaramiento de estas conexiones lleva a los artistas a plantearse la manera en que se nos administra la contemplación, cómo se estructura la representación y la pasividad en la recepción de las obras de arte, empezando a considerar el hecho de que se nos condicione «el cómo, el cuándo, y el porqué de lo que contemplamos»²⁰⁴.

Movimientos feministas artísticos como *Guerrilla Girls* ponen de relieve cómo a lo largo de toda la historia del arte occidental hay una hegemonía de nombres ilustres o geniales que son los que marcan la evolución y la interpretación del arte.

Si tuviéramos que creer lo que a muchas de nosotras se nos enseñó en la escuela y en los museos, pensaríamos que existe una clara línea de logros que conectan un genio innovador con el siguiente. [...] este es el canon que -hasta hace poco- la mayoría de nosotras dábamos por supuesto como la historia del arte occidental. Ello reducía siglos de manifestaciones artísticas a un puñado de obras maestras y movimientos llevados a cabo por el hombre blanco²⁰⁵.

203 Campany, David, *Arte y Fotografía*, Londres: Phaidon, 2006, p. 36

204 *Ibid.*

205 «If you were to believe what many of us were taught in school and museums, you would think a clear line of achievement links one genius innovator to the next [...] This is the canon that-until recently- most of us took for granted as the history of Western art. It reduced centuries of artistic output to a bunch of white male masterpieces and movements». Guerrilla Girls, *The Guerrilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art*, London: Penguin Books, 1998, p. 7

Las acciones desarrolladas por este grupo de artistas, escritoras y cineastas van encaminadas a despertar la conciencia ante este hecho, hacer visible la estructura ideológica que subyace a esta discriminación sexista y racial que ha impregnado -e impregna todavía- el mundo de los museos y galerías manteniendo un desequilibrio que no responde a la realidad. Su reivindicación, «que el arte de los museos y las galerías ofreciera una imagen verdadera de la historia cultural y no simplemente las contribuciones masculinas»²⁰⁶.

Pero no sólo se ha creado una historia del arte en base a una selección ideológica de obras y artistas sino que también la tradición impone lo que debe ser contemplado y el cómo. Un clásico ejemplo es la habitual representación de la mujer como objeto de la mirada desde un punto de vista meramente masculino o el cómo se marcan las directrices, actitudes, modas, enseñanzas morales, etc., que debe llevar aparejado lo femenino.

El arte feminista reclama un lugar para la mujer no solo en el arte sino en una sociedad de estructura patriarcal que pretenden desmontar. El feminismo no se limita al ámbito de lo artístico sino a cualquier campo de la expresión que presente la marginación de la mujer. Supone, como lo expresa Aralia López,

[...] la posibilidad de filosofar de las mujeres, [...] la legitimación de un discurso social y cultural desde la perspectiva de un sujeto con género, que al posicionarse como valioso asume la categoría de género como uno de los ejes de análisis crítico para pensarse y pensar la sociedad y la cultura en su conjunto, contradiciendo la supresión histórica²⁰⁷.

Numerosas artistas, en el ambiente de liberación que supone los años 70, se lanzan a expresar sus ideas y concepciones sobre el papel social de la mujer y sobre su propia identidad. El arte feminista forma parte de un movimiento más

206 Grosenik, Uta (edit.), *Women Artists, mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Colonia: Taschen, 2002, p. 185

207 López, Aralia, (coord.), "Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria", en *Sin imágenes falsas sin falsos espejos*, Méjico: Colmex, 1995, p. 22, citado en: Hernández Enríquez, Virginia, "¿Podemos hablar de un feminismo posmoderno?", Revista de la facultad de filosofía y letras, p. 53. [última consulta en 1/05/2014]. Disponible en: <http://cdd.emakumeak.org/tags/1026%E2%80%8E>

general de activismo social y político que, por su relación con el arte se engloba bajo la denominación de *Arte activista*, término que Nina Felshin acuña para definirlo «como un híbrido del mundo del arte y del mundo del activismo político y la organización comunitaria, cuyo objetivo es incitar o efectuar un determinado cambio social»²⁰⁸. Desde este momento, como dice Martha Rosler,

Cualquier arte, no importa de qué tipo, existe de forma política o, para ser más exactos, de forma ideológica: desde el producto más ordinario de los medios de masas hasta la más esotérica praxis del mundo artístico²⁰⁹.

Si el arte activista surge en los 70 como consecuencia del activismo político, los medios del arte conceptual precedente posibilitan el acercamiento al arte de colectivos tradicionalmente marginales, en especial las mujeres:

El carácter no costoso, efímero y no intimidatorio de los medios conceptuales en sí mismos (vídeo, *performance*, fotografía, narrativa, textos y acciones), y su mezcla de disciplinas, fomentaba su empleo por parte de los que se encontraban al margen de la ola artística del momento²¹⁰.

Por su parte, era patente la necesidad de salir del estancamiento cultural en que las instituciones tenían al arte, cerrado a sus propios y convenientes circuitos. El arte se encontraba muy alejado de la vida y se hacía necesario un arte más socialmente responsable²¹¹.

En los años 80 esta actitud crítica se expande hacia las estrategias de representación de los medios de comunicación²¹² cuando «la atención del espectador hacia lo representado se orientó hacia los propios sistemas de representación»²¹³. Martha Rosler, a la que más adelante dedicaremos un

208 Felshin, Nina (ed.), *But is it Art? The spirit of art as activism*, Bay Press: Seattle, 1995, p.9-29, citado en: Fernández, Blanca, "Arte y Activismo", p. 131. Disponible en: http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez02.pdf

209 Grosenik Uta (edit.), *Women Artists, mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Colonia: Taschen, 2002, p. 463

210 Fernández, Blanca, "Arte y Activismo", p. 135. Disponible en: http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez02.pdf

211 *Ibid.*

212 Walker, John A., *Art in the age of mass media*, Westview Press: Boulder & San Francisco, 1994, p. 98, citado por Fernández, Blanca, "Arte y Activismo", p.134. Disponible en: http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez02.pdf

213 Fernández, Blanca, "Arte y Activismo", p. 134. Disponible en: http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez02.pdf

apartado, utilizará los clichés de la publicidad y las noticias de los medios de comunicación para crear collages en los que, a través de la alegoría, critica lo absurdo de nuestra sociedad occidental. Para ella el collage es el medio idóneo de expresión en la sociedad contemporánea porque refleja la estructura del mundo moderno.

No es por casualidad que el collage/montaje ha sido declarado el medio por antonomasia del siglo veinte, pero al parecer se ha ido más allá. Es una afirmación cierta que la fragmentación domina el mundo moderno y el collage/montaje es un síntoma, una estrategia y una forma de resistencia ²¹⁴.

En esos años utilizaba canales alternativos de difusión, introduciendo sus obras en los periódicos o mostrándolas en la calle o en el metro ²¹⁵. Hablando de sus collages sobre la guerra de Vietnam, dice que no se crearon para un medio artístico porque «hubiese rayado lo obscuro el intento de exponer obras en contra de la guerra o de carácter feminista en este tipo de contexto» ²¹⁶. La exposición en lugares públicos y circuitos no dominados por la cultura institucional hacía posible el desarrollo de la contracultura y el dar voz a unas reivindicaciones que difícilmente tendrían cabida en el mundo del arte oficial. Por otro lado, el uso de los propios materiales de los mass-media generaron el debate sobre los sistemas de representación. Como nos dice Blanca Fernández,

Al introducirnos en los mas-media, los artistas asumen papeles de periodistas a contra-corriente, organizadores, educadores, moderadores de debates, activistas utópicos, topógrafos culturales e interlocutores ²¹⁷.

214 It is not for nothing that collage/montage was declared the quintessential medium of the twentieth century, but we seem to have extended the franchise forward. It is a truism that fragmentation besets the modern world and collage/montage is a symptom, a strategy, and a form of resistance. Rosler Martha, March 2012, *Manifiesto collage. Defining Collage in the Twenty-First Century, About Change*, Collection at the Berlinische Galerie, Berlin September 17, 2012, p. 56

215 Los montajes fueron publicados en periódicos alternativos californianos como el Goodbye to All That. En un principio no escondían ningún propósito artístico, pero el total de 20 trabajos fue posteriormente mostrado en exposiciones a principios de la década de los noventa. Grosenik Uta (edit.), *Women Artists, mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Colonia: Taschen, 2002, p. 462

216 Rosler Martha, citado en: Campany, David, *Arte y Fotografía*, Londres: Phaidon, 2006, p. 152

217 Fernández, Blanca, "Arte y Activismo", p. 135. Disponible en: http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez02.pdf

Para las artistas feministas el discurso y el lenguaje es necesario para cambiar el mundo. “Mi trabajo siempre trata de la comunicación” afirmará Laurie Anderson²¹⁸. En la práctica artística son habituales el empleo de diversidad de materiales, el recurrir al uso del collage, las instalaciones y las performances. De hecho, fueron estas artistas feministas las que «jugaron un papel fundamental en la exploración y definición del arte del *performance* e instalación, abriendo fronteras estéticas dentro de las artes visuales»²¹⁹. Para Jenny Holzer,

Han sido las mujeres quienes han hecho el arte más desafiante en la última década. Desde el punto de vista psicológico, su trabajo es mucho más extremo que el de los hombres²²⁰.

Entre algunas de las artistas que trabajan con los mass-media citaremos, además de Martha Rosler, a Hanne Darboven que trabaja con el archivo y la creación de obras a través de un orden matemático y temporal y para quien, con los años, los acontecimientos de la actualidad fueron adquiriendo mayor importancia en la obra, mezclando entrevistas a políticos con fragmentos de publicidad. Ellen Gallagher utiliza iconos de los mass-media para trabajar sobre temas de racismo e identidad. Barbara Kruger es una artista que trabaja con los medios, sus fotografías en blanco y negro reproducen modelos de consumo estereotipados y son a su vez reproducciones distribuidas por los medios de comunicación.

La postura de Kruger parte de la base de que nuestra visión de la realidad, las ideas de normalidad, los roles fijos de cada sexo y la aceptación de la violencia diaria son constantemente recreados y están influenciados por las imágenes y el lenguaje²²¹.

En España, como ejemplo, se puede tomar a Eulàlia Grau que desde los años 70 está realizando un arte feminista comprometido. Utiliza fragmentos de los media

218 Grosenik Uta (edit.), *Women Artists, mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Colonia: Taschen, 2002, p. 38

219 Fernández, Blanca, “Arte y Activismo”, p.135. Disponible en: http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez02.pdf

220 Grosenik Uta (edit.), *Women Artists, mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Colonia: Taschen, 2002, p. 236

221 *Ibid.*, p. 282

para realizar paneles explicativos en forma de collages cuyo contenido plantea una crítica sobre los poderes que mediatizan nuestras vidas. Sobre esta artista volveremos más adelante ya que su compromiso político y el uso que hace de los medios nos acercan al concepto de *rescate*, por medio del cual y a través de la transformación por la obra se nos devuelve otra realidad, sacándola del sistema de poder de los medios, permitiendo una mayor libertad de interpretación.

En todas estas artistas activistas y feministas no hay que perder de vista que, como apunta Carol Becker, «su mayor compromiso es con la sociedad y no con el arte» ²²².

222 Becker, Carol, *Zones of contention. Essays on art, institutions, genere and anxiety*, State University of New York Press: Albany, New York, 1996, p. 21, citado en: Fernández, Blanca, "Arte y Activismo", p. 133. Disponible en: http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez02.pdf

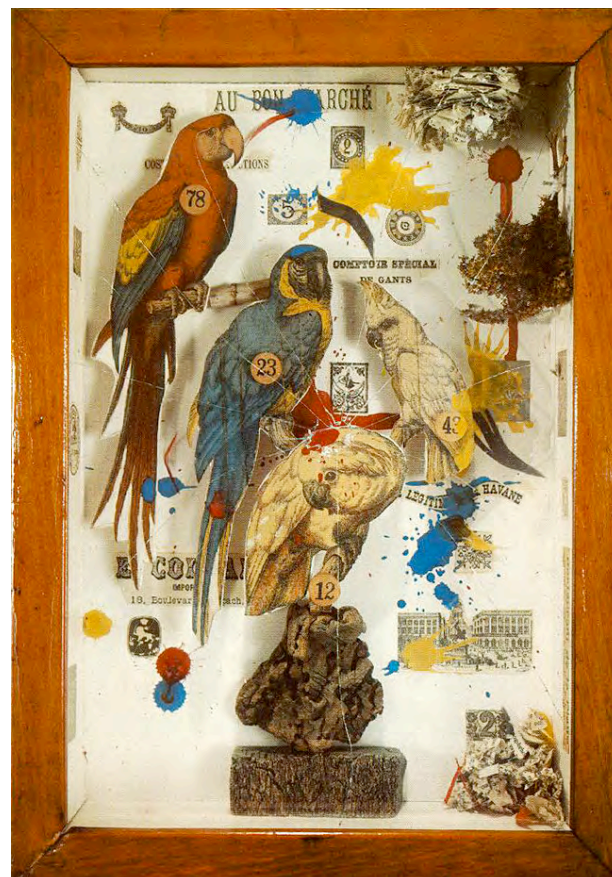


Untitled (Soap Bubble Set)

1936, Joseph Cornell

Construcción: 15 3/4 x 14 1/4 x 5 7/16 in

Disponible en: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cornell/cornell.soap-bubble-set.jpg>



Habitat Group for a Shooting Gallery

1943, Joseph Cornell

Construcción: 39.37x 28.25 x 10.75 cm.

[13/05/2014] Disponible en: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cornell/cornell.habitat-group.jpg>



Studio Painting,
1960-61, Robert
Rauschenberg

Combine painting:
técnica mixta con
cuerda , polea y bolsa
de tela.
183 x 183 x 5 cm.

[13/05/2014] Disponible
en: [http://
arthistory.about.com/od/
from_exhibitions/ig/
rauschenberg_combines
/rrc_14.htm](http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/rauschenberg_combines/rrc_14.htm)



Collage y óleo,
1951, Jackson
Pollock

Óleo, tinta, gouache y
papel collage en lienzo
127 x 89 cm.

[13/05/2014] Disponible
en: [http://
www.phillipscollection.o
rg/research/
american_art/artwork/
Pollock-
Collage_and_Oil.htm](http://www.phillipscollection.org/research/american_art/artwork/Pollock-Collage_and_Oil.htm)



U.S. Art, New York,
1962,
Robert Motherwell

Papel, óleo y collage
73.7 x 58.4 cm.

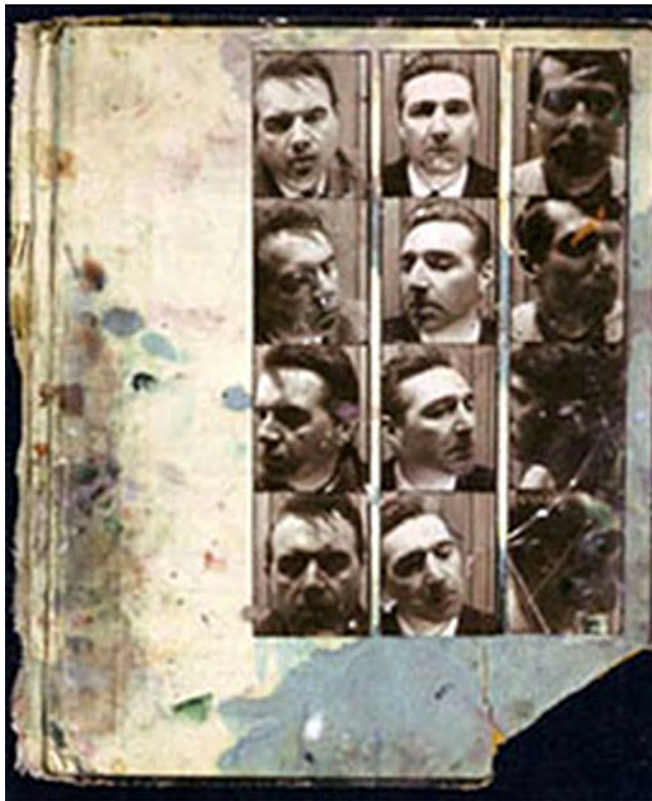
[13/05/2014] Disponible
en: [http://
abstractcritical.com/
note/robert-motherwell-
collage/](http://abstractcritical.com/note/robert-motherwell-collage/)



Atlas, BCN
Baader-Meinhof
Fotografías, 1989,
Gerhard Richter

8 b/n reproducciones
51.7 x 66.7 cm.

Didi-Huberman, George
(Comisario y Textos),
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía,
*Atlas ¿Cómo llevar el
mundo a cuestras?*,
Madrid: Sammlung
Falckenberg de
Hamburgo y el ZKM,
Museum für Neue
Kunst, Karlsruhe
(colaboración), 2011, p.
393



Francis Bacon

[13/05/2014] Disponible en: <http://www.francis-bacon.com/world/?c=Reece-Mews-Studio>



Just what is it that makes Today's Homes so Different so Appealing? 1961, Richard Hamilton,

26 cm x 24.8 cm.

Dempsey, Amy, *Estilos, escuelas y movimientos*, Barcelona: Art Blume, 2002-2008, p. 217



**Swinging London
67 (f)** 1968-9,
Richard Hamilton

Acrílico, collage y
aluminio, serigrafía
acrílico sobre lienzo

67.5x85x1.5 cm.

[13/05/2014] Disponible
en: [http://
www.tate.org.uk/art/
content/drupal/images/
favicon.ico](http://www.tate.org.uk/art/content/drupal/images/favicon.ico)



Menschlich,
1994-1995
Christian Boltansky

26,5 x 21 cm.

Libro del artista, offset,
fotografías en blanco y
negro, edición rústica

Campany, *David, Arte y
fotografía*, Londres:
Phaidon, 2006, p. 58



Mein Kampf,
(serie), 1993-94,
David Levinthal,

Polaroid Polacolor ER
Land Film

50.8 x 60.96 cm.

[13/05/2014] Disponible
en: [http://
corcoranpeople.tumblr.c
om/post/48619543695/
art-by-david-levinthal](http://corcoranpeople.tumblr.com/post/48619543695/art-by-david-levinthal)



Ihr Kandidat
[vuestro candidato],
D collage, 1961,
Wolf Vostell.

Madera, papel
Materiales

140 x 200 cm.

[13/05/2014] Disponible
en: [http://hdg.de/lemo/
objekte/pict/
KontinuitaetUndWandel
_decollageVostellIhrKan
didat/index.html](http://hdg.de/lemo/objekte/pict/KontinuitaetUndWandel_decollageVostellIhrKandidat/index.html)



Atlas, Hitler, 1969
(en construcción desde 1961),
Gerhard Richter

Buchloh, B.H.D.,
Chevrier, J.F., Zweite,
A., Rochlitz, R.,
Photography and
painting in the work of
Gerhard Richter, Four
essays on Atlas,
Barcelona: Llibres de
Recerca, Consorci del
Museu d'Art
Contemporani de
Barcelona, MACBA,
2000, p.131



**Atlas, Photos from
Books, 1967** (en
construcción desde
1961),
Gerhard Richter

Buchloh, B.H.D.,
Chevrier, J.F., Zweite,
A., Rochlitz, R.,
Photography and
painting in the work of
Gerhard Richter, Four
essays on Atlas,
Barcelona: Llibres de
Recerca, Consorci del
Museu d'Art
Contemporani de
Barcelona, MACBA,
2000, p.19-20



**Sin título
(cuadrado 2),**
2003,
Sigmar Polke

Pintura de oro, pintura al
óleo y pintura acrílica
sobre lienzo

20 x 19 x 20 cm.

[13/05/2014] Disponible
en: [http://
www.tate.org.uk/art/
artworks/polke-untitled-
square-2-t11856](http://www.tate.org.uk/art/artworks/polke-untitled-square-2-t11856)



Georg Baselitz

[13/05/2014] Disponible
en: [http://
www.revistadearte.com/
wp-content/uploads/
2011/04/Goya-Fundaci
%C3%B3n-L
%C3%A1zaro-Galdiano-
y-Georg-Baselitz-Dix-
Fundaci%C3%B3n-Mar
%C3%ADa-Jos
%C3%A9-Jove.jpg](http://www.revistadearte.com/wp-content/uploads/2011/04/Goya-Fundaci%C3%B3n-L%C3%A1zaro-Galdiano-y-Georg-Baselitz-Dix-Fundaci%C3%B3n-Mar%C3%ADa-Jos%C3%A9-Jove.jpg)



Baum mit Palette
[árbol con paleta],
1978,
Anselm Kiefer

Óleo y plomo sobre
lienzo

280.5 x 190 cm.

[13/05/2014] Disponible
en: [http://
www.fondationbeyeler.c
h/sammlung/anselm-
kiefer](http://www.fondationbeyeler.ch/sammlung/anselm-kiefer)



The Pull, (serie)
1976,
Jack Goldstein

Chromogenic prints

76.2 x 101.6 cm.

Disponible en: [http://
metmuseum.org/
collections/search-the-
collections/287583](http://metmuseum.org/collections/search-the-collections/287583)



After Walker Evans
(serie), 1981,
Sherrie Levine

12.8 x 9.8 cm.

Gelatina de plata

[13/05/2014] Disponible
en: [http://
www.metmuseum.org/
collections/search-the-
collections/267214](http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/267214)



**Sin título, (serie
Cowboys),**
1989,
Richard Prince

Ektacolor print

127 x 177.80 cm.

[13/05/2014] Disponible
en: [http://
www.artcritical.com/
appel/
BAPrinceRecord.htm](http://www.artcritical.com/appe/BAPrinceRecord.htm)



Hanne Darboven

[13/05/2014] Disponible
en: [http://
www.elintercambiador.e
s/la-coleccion-de-
trastos-de-hanne-
darboven/](http://www.elintercambiador.es/la-coleccion-de-trastos-de-hanne-darboven/)



DeLuxe, (Portfolio de 60 trabajos, Wiglette), 2004/05, Ellen Gallagher

Salm, Christiane zu, (ed.), *Manifesto collage. Defining Collage in the Twenty-First Century, About Change*, Collection, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin, September 17, 2012, p.98

V. IMPLICACIONES DEL PROCEDIMIENTO TÉCNICO DEL COLLAGE COMO INSTRUMENTO DE *RESCATE* EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Como hemos visto, la técnica del collage va unida a los nuevos modos de expresión de la modernidad. Desde que en las vanguardias se introduce el fragmento, como signo pictórico y como objeto, no ha dejado de utilizarse de una u otra forma la idea de la yuxtaposición como generadora de nuevos lenguajes. La manera en que este hecho es abordado por los diferentes artistas ha determinado el sentido de la obra haciendo que la significación esté en muchos casos condicionada a la técnica. Tomando este punto de vista técnico, no es lo mismo cortar que rasgar, encolar que incorporar, yuxtaponer que superponer... Cada procedimiento tiene sus consecuencias, que determinan el devenir y apariencia final de la obra artística.

Para abordar este capítulo, en lugar de establecer una relación de técnicas y usos del collage en la obra de los artistas en general, que no es el objeto de esta tesis y que nos llevaría a realizar una historia del collage, vamos a orientar el estudio a desarrollar unos conceptos en relación a dos momentos inherentes a toda obra: la conformación por el artista y la posterior recepción por el espectador.

Empezaremos por el momento de la recepción de la obra, la reacción ante ella de quien la contempla. Desde el punto de vista de la lectura, hablamos de dos conceptos que, podríamos decir, son opuestos pero no se excluyen y que responden a dos posibles respuestas del espectador ante la intención comunicativa de la obra. A estos dos conceptos los hemos denominado *interpretación* y *sensorialidad*. Son conceptos que derivan de la reflexión sobre qué es la realidad (tal y como se trata en el primer capítulo de esta tesis ¹), el problema de su interpretación, el cómo se nos muestra en los media y el cómo reaccionamos ante

¹ ver Cap. I.II.2.

ella. Paralela a ellos situamos la idea de *rescate* basada en la referencia a los hechos de los mass-media y la relación con la memoria entendida como una memoria del presente, de la actualidad y sus acontecimientos, memoria que, como ya vimos, configura psíquicamente la realidad ².

Posteriormente realizaremos un estudio de tres artistas elegidos porque en su particular manera de trabajar el collage establecen un punto de partida para explicar y ampliar nuestro concepto de *rescate*. Nos centraremos en la obra u obras donde se trabaje con los medios de comunicación con la finalidad de intervenir sobre los conflictos de la sociedad. A este efecto, se han elegido obras de Martha Rosler por su implicación social y por cómo nos confronta al hecho de ser espectadores y, a la vez, como individuos pertenecientes a la sociedad que critica, responsables de los hechos que denuncia. Por su parte, del artista polaco Władysław Strzemiński tomamos una obra en particular, en que la sensibilidad se superpone a cualquier teorización estética sobre la creación artística. Veremos cómo en un determinado momento de su vida los acontecimientos invaden al individuo dejándole el sólo recurso de la expresión plástica y la obra como instrumento para la memoria. El caso de Eulàlia Grau está próximo al de Martha Rosler en su implicación en la lucha política y feminista, que en ambas artistas sustenta todo acto de creación.

² ver Cap. III.5., p. 156, "Imagen y memoria como *rescate* de la realidad".

V.1. Clasificación de la obra de collage como instrumento de *rescate* en base a procedimientos técnicos. Relación con los conceptos de *interpretación* y *sensorialidad*

Desde la posmodernidad se pone de manifiesto que se puede tener una nueva actitud ante los hechos de la realidad puesto que ésta es interpretable y los acontecimientos son meras apariencias superficiales, carentes de significado sin la ayuda de esta interpretación. En el supuesto de que existiera un grado cero de interpretación de la realidad podríamos establecerlo en la realidad transmitida por los mass-media, donde no subyace la idea de la autoría subjetiva sino la de la comunicación de la verdad directa y absoluta, del hecho «en sí». Ya hemos visto anteriormente que es imposible hablar de una única realidad³ pero, nos dice Paul Watzlawick, para poder vivir bajo un mismo estándar tenemos que dejarnos influir por los procesos de comunicación, que son los que generan realidades. La interpretación es lo que nos permite establecer un puente entre lo percibido y el significado. Sin embargo, como apunta Sontag, un exceso de interpretación nos hace perder contacto con el mundo puesto que en lo meramente racional está la pérdida de la experiencia sensorial, base fundamental de nuestras vivencias.

Entre la *interpretación* (que se puede entender como proceso racional de comunicación) y la *sensorialidad* (como proceso emocional de experiencia) podemos establecer los dos extremos de un supuesto eje en el que trataremos de situar diferentes obras analizadas, según exijan del espectador colocarse en una u otra actitud. Podemos establecer la *actitud interpretativa* como aquella en la que la realidad se analiza y reelabora (tanto por parte del artista como del espectador) desde un plano intelectual, donde se manejan conceptos racionales como “criticar”, “poner de relevancia”, “señalar”, “mostrar”, “adoctrinar”, “comprender”, etc. Por su

³ ver capítulo I.II.2, p. 40, “La interpretación de la realidad en la posmodernidad”

parte, el espacio de la *sensorialidad* despertaría esa respuesta emocional ante lo que se contempla, antes de la interpretación, o a pesar de ella. Por tanto, lo sensorial produce reacciones emocionales de manera directa, sin mediar la consciencia racional puesto que a través de la percepción de lo plástico la obra es capaz de sacar a la luz realidades olvidadas en torno al acontecimiento, sensaciones de lo que fue o emociones propias de ese momento narrado, incluso puede despertar en el espectador realidades paralelas propias.

Los diferentes artistas estudiados son tomados como ejemplo y no como una muestra estadística, estando basada esta selección en el análisis de recopilaciones de otros autores en libros sobre la historia del collage, en monográficos de revistas, investigaciones, publicaciones en la red o en los medios de comunicación (exposiciones, artículos, etc.). Haremos la clasificación fijándonos en algunas de las obras de collage más relevantes de cada artista, elegido según su forma de materializar la intención comunicativa. Se establecerá la diferencia entre qué artistas por su manera de proceder hacen que nos aproximemos a la obra desde un lugar o desde otro, a una interpretación del mundo o cuáles despiertan implicaciones sensoriales. En cuanto a las técnicas utilizadas, que son importantes en la generación de la obra, además de ser un criterio de clasificación trataremos de ponerlas en relación con estos dos conceptos para ver si se da una predominancia de una técnica hacia uno u otro concepto.

Dentro del collage, y atendiendo solo al proceso, distinguiremos los siguientes procedimientos que, no obstante, aunque sirven a nuestro estudio, no son cerrados ni provienen más que de una observación no exhaustiva, pero se derivan directamente de este análisis.

I. Cortar y pegar: artistas que seleccionan el material desde documentos impresos o desde archivos (podrían ser físicos o virtuales), yuxtaponiendo los

elementos y generando contornos, que pueden definir o no significados. En esta yuxtaposición, a menudo el significado de parte de la imagen se trastoca con otro fragmento de otra imagen, generando nuevos campos de significación.

II. Superponer, acumular: al igual que en el caso anterior, se establece el acto de elegir, archivar, posterior selección y luego juntar los diversos fragmentos sobre un soporte plano, pero en este caso predominando la superposición de los elementos y no solo la yuxtaposición. La acumulación de varias imágenes genera una forma sin límites muy definidos.

III. Grafía: el material también se toma de archivos, es elegido de otro contexto, pero además de ello, se añade a la superficie plana elementos gráficos que se relacionan con los fragmentos pegados, proponiendo nuevas lecturas.

Cualquier otro procedimiento podría ser derivado de estos tres o por combinación. Puede también darse el caso no sólo de que una técnica se combine con otra sino que se asemeje en sus resultados a otra. Por ejemplo, en algunas obras de Stezaker, un puro procedimiento de cortar y pegar crea a su vez un efecto de grafía en la generación del borde. No obstante, la clasificación la mantendremos por procedimiento y sólo posteriormente analizaremos otras derivaciones.

Agrupando los artistas por procedimientos pretendemos detectar, como hemos dicho, una tendencia mayor, si es que la hay, hacia el uso de una u otra técnica en relación a los conceptos estudiados de interpretación y sensorialidad, teniendo en cuenta la intención de *rescate*, y la relación de la obra con la realidad y la memoria, conceptos alrededor de los cuales gira esta investigación; determinar si observáramos, por ejemplo, que el uso de la grafía tuviera más relación con la sensorialidad o la acumulación con la memoria. Tomando sólo ejemplos de artistas que han trabajado en algún momento el concepto de *rescate* mediante el collage y

agrupados de acuerdo a los tres procedimientos antes señalados, tendremos tres grupos de análisis con la intención de poder establecer la comparativa.

V.1.1 Artistas que emplean el procedimiento “cortar y pegar”

Hay una serie de artistas que utilizan primordialmente el procedimiento de cortar y pegar como medio de comunicar una idea, que es necesario interpretar. Para ello se valen de estrategias de yuxtaposición, aprovechando los significados que encierra cada imagen por separado y completan un significado nuevo precisamente en la asociación. Por ejemplo, Josep Renau en la obra *Las hembras no deben luchar*, (1972) coloca un soldado americano agarrando del pelo a una prisionera vietnamita junto a una modelo de revista, al igual que Heartfield nos presenta el retrato de un dictador con la tráquea vista en rayos X llena de monedas. Lo mismo podemos ver en la obra de Grete Stern o de Hannah Höch, cuyas imágenes, relacionadas con la discriminación sexista, ponen de relieve algún aspecto de ésta en la sociedad en que viven. En todas estas obras es precisamente la interpretación la que asume toda la carga comunicativa. La mayoría de fotomontajes de vanguardia, realizados como carteles y por su propia naturaleza semiótica, recurren a esta estrategia de la interpretación, aunque también encontramos ejemplos, como en Gustav Klucis en el cartel *Todo Moscú construye el metro* (1934) en que como ya vimos⁴, la gran fuerza expresiva proviene del uso de la gráfica.

En el arte contemporáneo hay numerosos artistas que han utilizado el collage en este sentido de yuxtaposición y de asociación. Algunas de las obras más conocidas de la artista contemporánea Martha Rosler, a la que trataremos más adelante de forma particular, recurren a este simple acto para proponer

⁴ tratado en el capítulo III.4. 2, p. 135, “Fotomontaje y lucha política en las vanguardias”

demoledoras críticas. Toda su obra muestra el deseo manifiesto de no separar el arte de la política ⁵. Basando su fuerza visual en el contenido de la fotografía que introduce en un nuevo contexto consigue del espectador el efecto que se propone: despertar las conciencias y enfrentarlo a realidades aparentemente lejanas y ajenas. Para ella, el collage es el medio propio del siglo XX ⁶. La fotografía y el fotomontaje están en el campo de los medios de representación que consideramos realistas y es mediante el collage que recurre a la yuxtaposición que esta carga de realidad, tan asociada a los mass-media, se pone en evidencia.

Me interesa llegar a la cuestión del valor de la verdad por diferentes caminos, pero uno, la fotografía directa, proporciona un medio relativamente transparente -aunque todos, como seres inteligentes que somos sabemos que la fotografía no es transparente-, y el otro, la imagen construida, utiliza de forma evidente un medio no transparente ⁷.

En la combinación de fotografías de diferentes contextos nos encontramos con representaciones de realidades que nos colocan ante verdades que deben sacudir nuestras conciencias. En la confrontación se pone de manifiesto que «la representación fotográfica nace de, y nos ayuda a construir, una imagen del mundo» ⁸. Las representaciones de la fotografía no son imparciales, especialmente la fotografía de prensa, pero mediante el collage se pueden hacer visibles situaciones y engranajes ocultos.

5 Rush, Michael, *Art/Architecture; A Pure Artist Is Embraced by the Art World*, *The New York Time*, Published: July 9, 2000. Disponible en: Mitchell-Innes & Nash, <http://www.artinfo.com>

6 MACBA, *Quaderns portàtils*, Martha Rosler y Benjamin H.D. Buchloh, nº 18, octubre, 1999, p. 7

7 I'm interested in getting at the question of truth value in different ways, but one, straight photography, offers relatively transparent means- although we're all samrt, so we know that photos aren't transparent- and the other, the constructed imasge, offers palpably non transparent means. Kunitz Daniel, Mitchell-Innes & Nash, *Modern Painter*, Brooklyn Museum of Art, april 2012, portfolio, Disponibles en: <http://www.artinfo.com>

8 Many of the photomontages marry idealized images of private homes, or of our bodies. Two kinds of representation are facing you and reminding you that photographic representations stem from and help us construct a world picture in which different entitlements accrue to those in different geopolitical situations, in different linguistic and conceptual frames. Kunitz Daniel, Mitchell-Innes & Nash, *Modern Painter*, Brooklyn Museum of Art, april 2012, portfolio, Disponibles en: <http://www.artinfo.com>

Esta estrategia interpretativa por asociación de conceptos es la que también utilizan artistas contemporáneos como Carole Condé & Karl Beveridge en *Work in Progress: 1956* (1980), donde en un interior de cocina escenificado vemos al otro lado de las ventanas ese otro mundo exterior de injusticia social, de una manera similar a la estrategia utilizada por Martha Rosler. En ambos casos, las escenas se integran como si se tratara de una sola, lo que hace que la relación surja de forma casi inmediata.

Un caso diferente es el de los hermanos huber.huber, dos jóvenes artistas suizos que trabajan con los conceptos de apocalipsis y destrucción del planeta por la intervención humana, mezclando imágenes de libros, periódicos y revistas, de animales y personas, paisajes y máquinas en un estilo surrealista. En las series *Sechstageswerk*, (2007-2008) utilizan la idea de secuencia a modo de montaje cinematográfico a base de fotografías reencuadradas, colocadas una a continuación de otra o solapándose una sobre otra. Como en todo procedimiento de montaje se hace inevitable la lectura de una imagen en función de otra pero, el corte, muy limpio y recto, y la disposición ortogonal y perfectamente ordenada de los fragmentos propone una lectura distante y aséptica de las ideas representadas, «en las que lo cotidiano se hace extraño y adquiere una dimensión incierta»⁹. La obra exige del espectador un esfuerzo de interpretación mayor que en las obras antes mencionadas, donde todas las fotografías se integraban en una composición más o menos realista que ayudaba a dirigir la lectura. En este caso, el mensaje es más crítico por la serialidad e independencia de las imágenes pero no menos rotundo.

Dentro del activismo feminista, Bárbara Kruger utiliza como medio de referencia la publicidad, por lo que se pone de manifiesto una clara intencionalidad en el mensaje que debe ser interpretado unívoca y rápidamente sin interferencias ni

⁹ Olivares, Rosa, Exit, nº 35, "Cortar y pegar Cut & Paste", 2009, p. 167

desvíos. En *When I Hear the Word Culture I Take Out My Checkbook*, de 1984, el mensaje es directo, empleando la palabra y la imagen combinada con la organización tipográfica del diseño gráfico. Sus obras, encaminadas a romper la inercia de actitudes establecidas, «no permiten al espectador aceptar fácilmente o sin pensar el orden de cosas que lo rodean»¹⁰, utilizando por ello el medio contemporáneo más dominante, el mensaje publicitario. También Eulàlia Grau tiene en el feminismo la base de su actividad creadora (como ya vimos en el capítulo IV), pero lo que nos interesa para nuestro tema es el uso de los medios de comunicación en su obra como reflejo de su preocupación social y su implicación política. Por ello, más adelante le dedicaremos un estudio en profundidad.

Los montajes de Pablo Genovés deben mucho a aquellos primeros trucajes de la fotografía del siglo XIX, en los que mar y cielo aparecen integrados en un mismo plano¹¹ aunque sin llegar a quedar disimulados por la propia imposibilidad del enunciado. Por ejemplo, en sus escenarios, el interior de un teatro se combina con un paisaje (el mar, el lago con el cisne blanco) que sabemos no se corresponde con una realidad objetiva (un mar no está “dentro” de un patio de butacas), pero sí que hay una intención de establecer correspondencias que nos conduzca a establecer asociaciones. El que la luz natural sobre las olas parezca provenir de la iluminación artificial de la lámpara que pende del techo del teatro, nos ayuda en la integración de ambos espacios y nos lleva a asociar, por ejemplo, el techo con el cielo o la lámpara de araña con la luna, recurriendo a la metáfora visual. Realizamos una lectura directa del contenido de las imágenes con un carácter realista, como si fueran una sola imagen en lugar de dos -aunque no se nos oculta que son dos-, por

10 Dempsey, Amy, *Estilos, escuelas y movimientos*, Barcelona: Art Blume, 2002-2008, p. 249

11 Por ejemplo, en la fotografía *La ola* de Gustave Le Gray, donde el montaje se utiliza para subsanar problemas técnicos de exposición para el cielo -demasiado brillante- y el mar -en movimiento-, por lo que la imagen final es resultado de dos negativos independientes.

lo que hay un fluir de conceptos de una imagen a otra, cuyo sentido se nos revela en la interpretación de la metáfora (por ejemplo, “teatro” con “lago de los cisnes”).

Por otra parte, Carol Bove en *Mirror of Venus*, (2007) utiliza la evidencia del corte a través del hueco que éste deja, a modo de ventanas, aunque el contenido ocupa una posición indefinida entre la superposición (una imagen sobre otra) o el hueco (a través del recorte de una vemos la otra). Además, las formas cuadrangulares que se generan se relacionan con el espacio compositivo, creando una sensación de forma positiva/negativa reforzada por el color blanco del papel y por elementos de formatos equivalentes o iguales, con lo cual el juego entre hueco o superposición hace inquietante la representación. Además, en las formas rectangulares se remarca el carácter fragmentario de la imagen y la independencia de una respecto a otra, pero el hecho de que unas sean imágenes fotográficas y otras ilustraciones fuerza la relación a nivel de lectura interpretativa. Del mismo modo, el artista Armando Andrade Tudela, en *Untitled* (2009), del corte hace aparecer formas geométricas que asumen la apariencia de forma o de hueco sobre la imagen principal a través de las que se percibe otra imagen, si bien, ésta menos definida y clara, es un detalle o un fragmento de algo por lo que, si estas formas geométricas se convierten en elementos básicos de la composición, a su vez interceptan la lectura de la escena principal. El carácter de relato se refuerza por el texto que acompaña a la composición con lo que nos aboca a la lectura de las imágenes como un discurso narrativo.

Otro tipo de corte lo vemos en las obras de Dorothea Behrens de los años 70 y 80, donde ésta crea formas orgánicas mediante el recorte sinuoso e irregular de fragmentos de revistas tomando diferentes colores y texturas. También incorpora algunos fragmentos de fotografías de periódicos, aunque más que por su carácter figurativo, que queda casi invisible, por su textura y tonalidad, como en la obra //

81/949 (1981). Los bordes generados por el recorte crean las formas y no sólo el límite entre un fragmento y otro. Estas formas pueden asemejarse a algo realista y figurativo, interpretándolas como unas flores, una escultura o un perchero, pero esto, más que manifiesto, queda intuido. Nos movemos en el campo tanto de lo interpretativo como de lo sensorial, imponiéndose una u otra lectura de forma alterna según se avanza en la contemplación. Hay cierta ambigüedad en la imagen pues hay muchos elementos que actúan con la misma fuerza, que son susceptibles de interpretación figurativa pero donde además se impone la fuerza del color de un modo muy pictórico.

En estos tres últimos artistas vemos por tanto que, utilizando igualmente la técnica de cortar y pegar, su obra se acerca tanto a lo sensorial como a la interpretación gracias a este carácter gráfico que poseen. Dentro de esta tendencia, un caso especialmente interesante es la obra del artista John Stezaker, por la manera en que el propio corte adquiere gran parte de la función significativa y fluctúa entre convertirse en línea gráfica o en borde del fragmento. Emplea únicamente material fotográfico «estandarizado»¹² de archivos, pues no le interesa la fotografía como obra sino como producto de masas, iconos del mundo del cine (los *stills* o fotografía fija de los antiguos carteles para las salas de cine) o de postales antiguas, que conforman un universo icónico fácilmente identificable. Heredero de anteriores movimientos artísticos, en especial del surrealismo, Stezaker recupera esa fascinación por la imagen y, particularmente, por un mundo poblado de imágenes¹³ al que a la vez pone en tela de juicio. Como lo expresa David Company, para

12 «No podría trabajar con fotografías que no fueran producidas de un modo relativamente estandarizado, de acuerdo a procedimientos fijos -retratos de estudio, fotografías fijas de películas, y así» Entrevista de Barry Schawsky a John Stezaker en: Exit, nº 35, "Cortar y pegar Cut & Paste", 2009, p. 32, y en otra entrevista de Christopher Bollen dice: «I use the standardized, technical images that were printed a hundred-thousand times over. I feel at liberty to cut them up» [Yo uso imágenes técnicas, estandarizadas que han sido impresas miles de veces. Me siento libre de recortárlas]. Disponible en: <http://www.interviewmagazine.com/art/london-john-stezaker/>

13 Company, David-*John Stezaker – Too Much, Too Little*, First published in the Deutsche Börse Photography Prize catalogue, 2012. Disponible en: <http://www.davidcompany.html>

Stezaker «el collage es la iconoclasia al servicio de la iconofilia»¹⁴. Los archivos le proporcionan el material icónico que necesita pues es en ese concepto de archivo y, sobre todo, de imágenes de masas (cine, postales, impresión) donde su actividad artística tiene significado. De hecho, una de sus primeras obras, antes de realizar el collage como procedimiento de corte, es titulada significativamente *The 3rd Person Archive*¹⁵ en esa alusión a lo que coge prestado. Tomando imágenes provenientes de una enciclopedia ilustrada de los años 20¹⁶, cada fragmento recortado contiene una figura humana o un pequeño grupo, y constituye el único componente del gran espacio en blanco que lo rodea. Estas pequeñas piezas están en el límite de lo perceptible.

En ocasiones menores que un sello estos fragmentos -cuadrados, rectángulos, triángulos- son pictóricamente indistintos pero fotográficamente distintos. En cuanto nos acercamos inquisitivamente somos confrontados por la matriz de puntos de la pantalla de impresión fotomecánica o el fino grano del grabado. Aún así, las imágenes que forman estas tramas permanecen apenas discernibles, apenas figurativas. Son tan minúsculas, tan efímeras como una imagen pueda serlo, justo en el límite entre ser y la nada¹⁷.

En las obras posteriores, donde utiliza la técnica del collage, el artista maneja el corte como límite y a la vez como integración de dos realidades muy alejadas, convirtiendo este corte en elemento de grafismo. En la forma y en la confrontación entre borde y superficie se genera una línea elocuente y visible que actúa con la

14 "For Stezaker at least, collage is iconoclasm in the service of iconophilia". Company, David-John Stezaker – *Too Much, Too Little*. Disponible en: <http://www.davidcompany.html>

15 La serie es comenzada en 1976 pero no se publica hasta 2009. Company, David-John Stezaker – *Too Much, Too Little*. Disponible en: <http://www.davidcompany.html>

16 John Hammerton's illustrated encyclopedia Countries of the World (1920), Company, David-John Stezaker – *Too Much, Too Little*. Disponible en: <http://www.davidcompany.html>

17 Sometimes less than the size of a postage stamp these fragments – squares, rectangles, triangles – are pictorially indistinct but distinctly photographic. As we come forensically close we confront the dot matrix of the halftone screen of mechanical reproduction, or the gravure of finer printing. Yet the images formed by these patterns remain just discernible, just figurative. They are about as minor, as ephemeral as an image could be, right on the cusp between being and nothingness. Company, David-John Stezaker – *Too Much, Too Little*. Disponible en: <http://www.davidcompany.html>

fuerza de un elemento de composición plástica, y cuya naturaleza nace de la propia naturaleza de la obra. Según Brandon Taylor, haciendo hincapié en la diferencia entre cortes y su significancia,

Durante un tiempo estuvo convencido [Stezaker] de que sólo el corte sinuoso e incluso serpentiforme -que de hecho es la línea de la belleza de Hogarth- podía tratar la complejidad del cuerpo o el rostro humanos. Pero en las recientes series *Film Portrait Collage* y *Marriage* ha vuelto al nítido corte constructivista, el que corta a las idealizadas estrellas cinematográficas de Hollywood volviendo a montarlas en el registro de los grotesco, aunque con un sutil giro. Utilizando un recurso extra que es claramente un homenaje al Picasso de los años treinta y cuarenta, sus nuevos collages vuelven a unir dos partes incompatibles del rostro en la posición exacta en la que se encuentran la curva de dos cejas, el arco de dos pares de labios, las arrugas de dos nacimientos de pelo que se complementan. De este modo, la más inmediata e irresistible de las *gestalt*, o formas humanas, el rostro, se vuelve material y, a la vez, en toda su extrañeza y simplicidad, soberana e inquietantemente real ¹⁸.

En el recorte y la yuxtaposición de los collages de Stezaker se opera una subversión del espacio y de los significados. Las imágenes se alejan de su propio sentido para adentrarse en el terreno de lo intangible. Como nos dice el propio Stezaker, «estaba interesado en la obsolescencia de las imágenes, el punto a partir del cual se convierten en ilegibles, misteriosas, el punto en el que se internan en otro mundo» ¹⁹. Es esa capacidad de la imagen de escapar a su sentido inmediato y sugerir nuevos territorios para la conciencia, salir de su significado para convertirse en enigmáticas, lo que René Magritte denominaba “la traición de las imágenes” ²⁰. Y

18 Brandon Taylor, “Al filo de la creación”, Exit, nº 35, “Cortar y pegar Cut & Paste”, 2009, p. 20

19 *I was interested in the obsolescence of images, the point at which they become illegible, mysterious, at which they touch on another world.* Stezaker en: Whitechapel catalogue. Disponible en: www.whitechapelgallery.org/.../Gallery1_interp.pdf

20 *It is in the nature of images, all images, to offer us too much and too little. Images exceed meaning in ways that are unruly, even treacherous. They are also elusive, laconic and enigmatic. René Magritte called it the 'treason of images'. This is why the image world is so bound up by the conventions of genre and the law of language (caption, title, commentary). But in the last instance images remain anarchic.* Company, David-John Stezaker – *Too Much, Too Little*. Disponible en: <http://www.davidcompany.html>. [Las imágenes exceden su significado en formas que son ingobernables, incluso traicioneras. Son también elusivas, lacónicas y enigmáticas. René Magritte lo denominaba “la traición de las imágenes”. Esta es la razón por la cual el mundo de las imágenes está tan atado por las convenciones del género y las leyes del lenguaje (aclaración, título, comentario). Pero en última instancia las imágenes permanecen anárquicas]

añade Company que a pesar del lenguaje que las ata a títulos que cierran interpretaciones la imagen permanece anárquica ²¹. Tal vez sea por eso que Stezaker deja muchas de sus obras deliberadamente “Sin Título”.

El hecho de utilizar imágenes del pasado tiene para Stezaker un sentido especial en cuanto que pertenecen no a un mundo contemporáneo sino a un pasado que ya no existe pero que parece retornar.

La creencia dominante en torno a la apropiación es que los artistas reflejan el mundo contemporáneo a través de las imágenes de ese mundo. Yo no estaba interesado en la imagen encontrada que actúa como índice en ese sentido. Y la gran cuestión para mí era saber por qué la fascinación siempre parecía transportarme más allá de ese mundo contemporáneo hacia algo que provenía de un pasado reciente pero que, no obstante, ya había dejado de existir. Sentía que esta relación con las imágenes del pasado eran casi tabú ²².

Esa recuperación del pasado es para el artista tanto una experiencia personal como colectiva. Los iconos son reconocidos como culturales pero las relaciones que dentro de la obra genera la nueva configuración pasan a un mundo de subjetividad y de interpretaciones emocionales más que intelectuales, en el sentido en que nos propone una experiencia conceptual que parte de la propia percepción de la obra. Lo que ésta transmite no se comunica fácilmente con palabras -como podía suceder en los collages de Martha Rosler- sino que traspasa el ámbito de lo consciente e interpretable para llegar al campo de lo intangible.

21 Company, David-John Stezaker – *Too Much, Too Little*. Disponible en: <http://www.davidcompany.html>.

22 *The dominant assumption concerning appropriation is that artists reflect on the contemporary world they live in through the images of that world. I was not interested in the found image as an index in that way. And the big question for me was why my fascination always seemed to take me beyond the contemporary world, into something that came from the recent past but nonetheless a world that no longer exists. I felt that this relationship with old images was almost taboo.* Stezaker en: Whitechapel catalogue. Disponible en: www.whitechapelgallery.org/.../Gallery1_interp.pdf

Ver a través se convierte, literalmente, en un ver más allá. Los oscuros espacios de la subjetividad aparecen, de alguna manera, desbaratados, expuestos y vaciados ²³.

La subjetividad se hace observable, pone de relieve mundos que existen por debajo de esos otros más evidentes y asumibles. Los elementos plásticos operan de una forma menos directa que en otros artistas pero no por ello dejan de estar presentes.

Cuando pongo una postal en color junto a un *still* cinematográfico, la postal saca cualidades de color en el blanco y negro, por ejemplo, si ha habido algún daño o amarilleado. Pero igualmente el blanco y negro revela que el color es realmente una adición superficial a una imagen en blanco y negro que ha sido teñida ²⁴.

Grafismo o color aparecen, no se añaden; están en el propio material o en el mismo procedimiento de cortar y pegar. Pero en su aparición, tan misteriosa y sutil como aquello que se representa, incorporan gran parte del sentido a aquello que a través de la obra se nos quiere poner en evidencia. El caso de Stezaker, ha sido tratado un poco más en extensión por la manera tan interesante y original en que se sale de clasificaciones cerradas entre interpretación o sensorialidad, cambiando constantemente nuestra posición ante una obra tan sorprendente como elocuente.

Y para finalizar este apartado, estudiaremos la obra más famosa de Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different? so appealing?* de 1956, en la que emplea puramente la técnica del corta y pega con la intención de crear una obra aséptica desde el punto de vista del enunciado, tratando de alejarse lo más posible de la subjetividad del autor. De hecho, el punto de partida de esta obra son una serie de recortes de revista seleccionados por su mujer y una artista en base a un listado de palabras que él les proporciona. La intención del collage es

²³ Seeing through becomes a literal seeing beyond. The dark spaces of subjectivity seem somehow blasted through, exposed and emptied out. Whitechapel catalogue. Disponible en: www.whitechapelgallery.org/.../Gallery1_interp.pdf

²⁴ Schwabsky, Barry, "La nostalgia extrañada", entrevista a John Stezaker, Exit, n° 35, "Cortar y pegar Cut & Paste", 2009, p. 36

ilustrar -sin emitir juicio alguno- el nuevo estatus de los hogares británicos después de la guerra por lo que aparece un interior de un hogar abarrotado de los nuevos objetos y comodidades del resurgir económico.

Influenciado por las ideas de John von Newman considera el corta y pega como la forma idónea de distanciarse del contenido de la imagen en lo que tiene de azaroso y aleatorio.

[...] John von Neumann [que] plantea algo bastante apasionante sobre la intranscendencia de los juicios de valor: ya no podemos adoptar una posición moral porque todo se basa en las monedas lanzadas al aire, en las ruletas y en el azar, y eso quiere decir que ya no existe justificación para la lógica aristotélica ²⁵.

Esta posición neutra o indiferente ante los hechos de la realidad junto con la capacidad de la tecnología informática digital de reducirlo todo a ceros y unos es la que le conduce a la técnica del collage.

La idea de que todo puede expresarse con algo tan simple como unos y ceros y la de que los juicios de valor no cuentan (no podemos decir que una cosa es buena y otra mala) nos situaban en un espacio completamente distinto ²⁶.

Sin embargo, a pesar de querer alejarse en sus inicios de todo enunciado moral, es inevitable que desde nuestra posición de espectadores pertenecientes a una cultura contemplemos ahora esta obra como uno de los ejemplos más claros de la “inmoralidad” consumista y realicemos una lectura de la misma basándonos en la interpretación de los objetos y actitudes que aparecen.

Pero Hamilton pronto se alejará de este pensamiento neutral para acercarse a la realidad de una manera más crítica, ante la que hay que posicionarse. Por ello, la obra pasará a ser una manera de plantear las cuestiones sociales que al artista le

25 Craig-Martin, Michael, «Richard Hamilton in Conversation with Michael Craig-Martin» (1990), en: Foster, Hal; Bacon, Alex, (ed.), *Richard Hamilton*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2010 p. 69

26 *Ibid.*

inquietan. Como él mismo expresa, el artista no se puede desentender de los sucesos contemporáneos.

Tenía la sensación de que quizá me había equivocado al adherirme a la lógica no aristotélica. Sí que hay que hacer juicios de valor. Uno no puede decir, si tiene a la señora Thatcher delante, que no pasa nada. Me pareció que valdría la pena tratar de expresar las cosas que me sorprendían de la moralidad del mundo. [...] Consideré que podía ser necesario analizar los problemas de nuestro tiempo y emplear imágenes que plantearan preguntas ²⁷.

Este giro de intenciones coincide con la situación política crítica de los años 80 y da como resultado una obra más comprometida con la actualidad y con el impacto que las imágenes de los mass-media generan, siendo éste el motor de creación de la obra. El artista es muy explícito a la hora de narrar la manera en que las imágenes le asaltan y el cómo asume un cometido social y de denuncia. Al menos, es una manera de levantar la voz en vez de mirar para otro lado.

Las cosas que empecé a hacer fueron por lo general resultado de haber experimentado alguna imagen con un impacto muy fuerte. Quizá ver algo en una pantalla de televisión, un alumno de la Universidad Estatal de Kent que yace en una cuneta después de que un miembro de la Guardia Nacional estadounidense le haya pegado un tiro, una escena que te llega vía satélite unas horas después de suceder. O la conmoción de ver a reos del IRA durante la protesta de las mantas cuando ya llevaban tres años así, ver en el televisor a un hombre vestido tan solo con una manta, con el pelo y la barba largos y las paredes cubiertas de excrementos. Es una experiencia tan sobrecogedora que piensas: «Es una imagen con mucha garra. ¿Qué podría hacer con ella?» Esas cosas son las que me pregunto. A menudo el material es tan potente que uno duda de si es buena idea utilizarlo, pero en pocas ocasiones he llegado a la conclusión de que había que rechazarlo ²⁸.

27 Craig-Martin, Michael, «Richard Hamilton in Conversation with Michael Craig-Martin» (1990), en: Foster, Hal; Bacon, Alex, (ed.), *Richard Hamilton*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2010 p. 69

28 *Ibid.*, p. 75

Lejos de su posición anterior recupera la necesidad moral de emitir juicios y posicionarse ante los hechos de la realidad. Reconocerá el poder de la plástica en combinación con la imagen de prensa para generar la reflexión a través de la obra.

Sea en un nivel técnico o filosófico, político o social, sea cual sea el contexto, considero que existe una forma de llegar a conclusiones fructíferas mediante una serie de decisiones estéticas, y de ese proceso se pasa a la manipulación de la pintura y a todo lo demás del proyecto ²⁹.

En el año 1994 realiza *Just what is it that makes today's homes so different?*, una reelaboración en versión moderna del collage de 1956 desde una perspectiva crítica y utilizando las nuevas tecnologías para crear un «collage electrónico», utilizando el ordenador, el escáner y la cámara y prescindiendo del “so appealing” del título en una intención de eliminar el optimismo de los años 50 ³⁰. En esta nueva versión revisa los roles mujer-hombre, introduciendo elementos de la actualidad mediática como series televisivas y otras parodias y vinculándolo por su contenido a la era Thatcher. En esta obra también explora las posibilidades reproductivas que abre la entonces novedosa técnica de la impresión digital ³¹.

Desde estos inicios en los 80, la tecnología digital se ha desarrollado mucho y se ha aplicado ampliamente a la creación en el mundo artístico. La virtud de la herramienta digital de simplificar el campo de los procedimientos técnicos, al permitir una mayor inmediatez, tiene como consecuencia la mayor profusión de imágenes, pero el concepto clásico de la herramienta “tijera o cutter” se mantiene apenas variable, aplicando en su lugar operaciones booleanas de suma o sustracción.

29 Craig-Martin, Michael, «Richard Hamilton in Conversation with Michael Craig-Martin» (1990), en: Foster, Hal; Bacon, Alex, (ed.), *Richard Hamilton*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2010, p.75

30 Hamilton, Richard, *Prints and Multiples 1939-2002*, Catalogue Raisonné Etienne Lullin, Düsseldorf: Kunstmuseum Winterthur Richter Verlag, 2003, p. 222

31 En 1992 Hamilton es invitado por la BBC al programa *Art and Chips* para probar los nuevos avances de la tecnología digital. En esa ocasión, toma de base una transparencia del antiguo collage de 1956 y le hace unas pequeñas intervenciones de restauración. Las posibilidades de manipulación le entusiasman tanto que en 1994 realiza una nueva versión de ese collage para el mismo programa de la BBC, del que las 5000 impresiones láser realizadas se repartirán entre la audiencia. *Ibid.*

V.1.2 Artistas que emplean el procedimiento “acumulación/ superposición”

Entrarían en esta categoría aquellas obras en las que hay una disposición abigarrada y una abundancia de fragmentos sobre el plano del cuadro. Esta disposición puede presentarse de manera ordenada o caótica. El primer ejemplo de esta actitud en el arte moderno lo tenemos en los dadaístas, en los que la significancia de la obra está en esa composición aparentemente sin razón de ser de objetos y recortes en un amontonamiento próximo al sentido de la abundancia del consumismo capitalista y lejos del supuesto orden de un mundo al que desprecian. En ocasiones, puede ser difícil establecer la diferencia entre la “acumulación” y la categoría anterior de “cortar y pegar” puesto que también se aplica la misma técnica de recorte. Lo que nos hace diferenciarlas es la idea misma de acumulación más que de disposición. Como dice Didi-Huberman, en la disposición lo que interesa no es el mero agrupamiento sino el choque que se establece por diferencia.

No se muestra, no se expone más que *disponiendo*: no las cosas mismas - ya que disponer las cosas es hacer con ellas un cuadro o un simple catálogo-, sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos ³².

Sin embargo, por la acumulación se produce precisamente una disposición de las cosas remarcando la abundancia no el contraste (aunque se produzca). Por ejemplo, en la conocida obra de Citröen *Metrópolis* (1921) es la acumulación de edificios sin espacio entre ellos lo que provoca la idea de la gran ciudad, y genera tanto una lectura interpretativa como un sentimiento de asfixia ante la profusión de elementos. Con el mismo espíritu pero con menos intensidad en lo que concierne al efecto buscado, el artista polaco Kazimierz Podsadecki realiza obras en las que hay acumulación pero dentro de una composición general que la contiene y a la que

³² Didi-Huberman, G., *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2013, p. 77

responde la organización de la obra. Lo que el artista pretende es llegar al público con una estética de revista ilustrada con objeto de hacer una crítica «a una sociedad mecanizada y fragmentada»³³. Los diversos elementos culturales que aparecen agrupados y el trasfondo de edificios de gran ciudad guían nuestra lectura por la interpretación de significados, pero es posible que algunos de ellos se nos escapen por la distancia cultural e histórica entre el momento que se representa y el nuestro.

En el arte contemporáneo tenemos el ejemplo de Donigan Cumming, artista que tanto en su obra *Prologue* (2005) como en *Epilogue* (2005), utiliza el collage como medio de poner en un mismo plano una ingente multitud de personas conformada de fragmentos que, por repeticiones, giros, inversiones y cambios de escala crea un espacio sin espacio, una especie de horror vacui que anula toda profundidad en la obra y no deja lugar para el respiro en una especie de mundo de pesadilla. Es llamativo este uso de la manipulación a nivel morfológico de los elementos reelaborando los fragmentos según el plan global de la obra. Sin embargo, hay tantos objetos que no es posible ir uno a uno en la interpretación y actúan más como un todo del que tomamos pequeños fragmentos a los que tratamos de darles sentido aunque sin poseer todas las claves de lectura. Por ello, esta obra actúa sobre todo a un nivel intuitivo, participando tanto de lo sensorial como de la interpretación.

En un sentido que actúa sobre la temporalidad y la representación espacial, tenemos la acumulación de David Hockney en sus collages realizados con varias fotografías Polaroid, como *Merced River, Yosemite Valley, Sept.1982*, un paisaje natural compuesto de multitud de tomas individuales diferentes o *Silla, Jardín de Luxembourg*, agosto (1985), en que la silla se recompone de fragmentos independientes y no por un procedimiento de continuidad realista. Hockney nos

33 Olivares, Rosa, Editorial "El ojo que corta como un cuchillo", Exit, nº 35, "Cortar y pegar Cut & Paste", 2009, p. 8

propone la lectura global con la participación de todos los fragmentos y nos sitúa ante un espacio más envolvente que el de la perspectiva cónica central de la fotografía. La recomposición de las partes lleva a un ordenamiento de la obra que, además de acercarse a la representación figurativa lo hace a la manera de los cubistas, enriqueciéndola con múltiples puntos de vista y devolviéndonos una sensación espacio-temporal que la fotografía aislada no posee, y en el que se representa un tiempo detenido que condensa en sí la suma de tiempos de todas las imágenes.

Por su parte, Joan Fontcuberta en sus *Googlegramas* (2007) realiza fotomosaicos formados por miles de imágenes en miniatura a partir de un programa informático. Las imágenes, procedentes del buscador Google, se encuentran por un criterio de búsqueda basado en palabras con significado, elegidas en cada caso en relación a la obra representada. Esta búsqueda automática genera un archivo de diez mil imágenes que no valen nada por sí mismas (aunque respondan al criterio de búsqueda) sino que el programa las emplea y dispone según la gama tonal, es decir, como si fueran simples fragmentos de color a la manera de “trocitos de papel” de un mosaico. En la obra *Googlegrama 42: Medusa* (2007) basada en un mosaico romano, el resultado se acerca mucho a la apariencia del original de la misma manera que en la obra *Googlegrama 49* (2007) inspirada en la obra suprematista de Malevich *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918) vemos literalmente el “cuadrado blanco” sobre el “fondo blanco”. El sentido de estos proyectos no está en la factura sino en la carga conceptual que emana del uso del propio medio (un buscador de imágenes en la red) y de las palabras utilizadas para la búsqueda, conceptos relacionados siempre con el contenido que se pretende representar.

La acumulación llevada al extremo se convierte en superposición en el campo de la fotografía, en la técnica de sobreimpresión de imagen sobre imagen (negativo

sobre negativo) hasta conformar la fotografía final. Hay muchos ejemplos de este procedimiento que, siendo collage por concepto no lo sería en la acepción tradicional de collage como objetos pegados (puesto que hablamos de sobreimpresión de negativos)³⁴. Sin embargo, la superposición crea una imagen que en ocasiones también deja ver los fragmentos que la conforman. Cualquier sobreimpresión realizada en laboratorio llevada a cabo en los experimentos fotográficos de la vanguardia de los años 20 y 30 plantea la cuestión de la creación por acumulación, en este caso, de negativos. Si se realiza en cámara son las diferentes fracciones de tiempo por obturaciones acumuladas lo que crea una imagen sobre otra (además de a continuación). Por ejemplo, en la obra de Michael Wesely, *9.8.2001 - 2.5. 2003 The Museum of Modern Art, New York*, (2001-2003), el tiempo es lo que se acumula dado que se llega a la imagen final después de hasta tres años de exposición, lo que las convierte en lo que Paul Wombell denomina «una imagen del tiempo prolongado»³⁵. Esta acumulación, que en la fotografía también lo es de luz, nos lleva a obtener imágenes indiferenciadas como resultado del exceso. El artista Hiroshi Sugimoto que inicia en los años 70 una serie fotográfica en salas de cine donde la superposición sobre la película fotográfica de toda la proyección cinematográfica resulta una imagen blanca. Las implicaciones conceptuales de esta obra son más importantes que cualquier tipo de resultado pues la propia acumulación nos lleva a la desaparición de la imagen. Como afirma Wombell, la fotografía esta ligada al concepto de «compresión»³⁶, puesto que registra sobre una misma superficie el espacio y el tiempo. La compresión nos permite la «miniaturización del mundo en una imagen» y, mediante la combinación, se llega al fotomontaje, que hace posible una recreación diferente de los espacios y

34 A este respecto ver el capítulo III. 3 de esta tesis

35 Wombell, Paul, «Compresión», *Exit*, nº 35, " Cortar y pegar Cut & Paste", 2009, p. 146

36 *Ibid.*, p. 144

del tiempo. La compresión operada por Sugimoto es de tal naturaleza que el exceso de registro nos lleva a la nada.

Por otro lado, la propia idea de acumulación con una determinada dirección nos lleva al concepto de archivo. El archivo también persigue una ordenación del mundo para hacerlo abarcable y comprensible, hace los datos manejables. En su monumental obra *Mnemosyne Atlas* (1927-1929), Aby Warburg pretende acercarse a una ordenación del mundo partiendo de imágenes de lo más dispersas. Dispone este gran archivo en grandes paneles de madera a modo de *lámina* ilustrativa, lo que le otorga un orden que determina su sentido, buscando una relectura de la historia que arroje luz sobre lo inabarcable. En este caso la acumulación tiene que llevar a la aprehensión de algo inaprensible. El tradicional orden impuesto por el archivo puede deconstruirse y reorganizarse en lo que Wombell denomina el «desorden del archivo», que nos abra «la posibilidad de visualizar el mundo desconocido u oculto»³⁷, de mirar las cosas de otra manera, de proponer otros puntos de vista diferentes de los históricamente establecidos. Para Didi-Huberman,

El *montaje* será precisamente una de las respuestas fundamentales a ese problema de *construcción de la historicidad*. Porque no está orientado, sencillamente, el montaje escapa de las teleologías, hace visible las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Entonces, el historiador renuncia a contar «una historia», pero al hacerlo consigue mostrar que la historia no es sino todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los puenteados del destino³⁸.

Volviendo a nuestro eje entre la actitud interpretativa o sensorial del espectador ante la obra, podemos decir que en todos los ejemplos nombrados, se hace evidente la necesidad de hacer una interpretación de lo que la imagen final

37 Wombell, Paul, "Compresión", Exit, nº 35, " Cortar y pegar Cut & Paste", 2009, p. 146

38 Didi-Huberman, G., «Cuando las imágenes tocan lo real», Didi-Huberman, G.; Chéroux, C.; Arnaldo, J., *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007, p. 21

presenta. Sin ella, no alcanzaríamos el sentido de la obra. El concepto que subyace a la obra es fundamental en la generación de la misma. Lo sensorial no se manifiesta con la misma fuerza puesto que la base creativa es conceptual o intelectual.

Sin embargo, en las instalaciones de Christian Boltansky nos enfrentamos a un conjunto de fotografías recopiladas del pasado, ampliadas y enmarcadas, presentadas en una puesta en escena tal que lo primero que recibimos es un choque emocional que apela directamente a nuestros sentidos, lo cual está en la intención del artista.

Yo trato de llegar a la gente en un nivel inmediato. A veces, para ello, tengo que ser muy teatral, melodramático incluso ³⁹.

La instalación, a menudo reforzada por una iluminación de bombillas y cables colgando, junto a los retratos a modo de altares, apela a nuestros sentidos antes de poder interpretar nada en el plano de la consciencia: «Yo soy un artista que quiere despertar la emoción» ⁴⁰. Sin embargo, el suyo es un trabajo conceptual aunque su estrategia de representación es la puesta en escena, la abundancia, el tamaño y la iluminación.

Su material de trabajo es la memoria, la necesidad de no olvidar pero confrontándonos con la inevitable realidad del olvido. Por ejemplo, en su obra *Monuments* (1985), la intrincada red de cables y bombillas remite a una red neuronal que en realidad no recuerda nada. Las fotografías enmarcadas no llevan nombres, no podemos identificarlas, pertenecen a rostros olvidados. En realidad, no pueden ejercer su función de recuerdo porque no hay texto, sólo retratos anónimos

39 So I try to touch people in an immediate level, Sometimes in order to do that I have to be very theatrical, even melodramatic. Boltanski, D.; Kuspit, D.; Perce, *Christian Boltanski*, London & New York: Phaidon Press, 1997, p. 30

40 I'm an artist who wants to arouse emotion. Boltanski, D.; Kuspit, D.; Perce, *Christian Boltanski*, London & New York: Phaidon Press, 1997, p. 64

en los que a veces la propia bombilla que los ilumina interfiere la visión ⁴¹. Del mismo modo, en la obra *Menschlich* [humanidad] de 1994-95, una instalación de más de 1300 retratos provenientes de varios archivos entre los que se intercalan documentos de la Segunda Guerra Mundial, el artista maneja la misma idea de la imposibilidad del recuerdo dado que no hay datos que nos relacionen con los rostros allí representados.

Las fotografías, deliberadamente mezcladas y sin identificar, quieren ser el testimonio de todas las personas que se han borrado tanto de la historia como del recuerdo ⁴².

No obstante, cuando conocemos el contenido histórico de las imágenes se nos despierta la reminiscencia de algo que, si bien no hemos experimentado, sí que conocemos por los documentos de la historia. Son imágenes que remiten a unos hechos que aunque no personalicen, nos acercan al acontecimiento como globalidad, nos están hablando de la humanidad. Por ello, las instalaciones de Boltansky nos pueden poner ante un acto de rememoración más que de olvido. Y aquí la acumulación está al servicio de los números, de lo genocida, de la magnitud del acontecimiento. La sucesión de un rostro tras otro, nos enfrentan a la realidad de la desaparición de millones de seres humanos por los sucesos de la historia.

V.1.3 Artistas que emplean la “grafía”

Por uso de la grafía entendemos el hecho de aplicar técnicas plásticas en una obra de collage, de tal forma que la interrelación que se establece dentro de la obra entre los diversos elementos genera otros matices a la hora de darle sentido. Desde que Picasso introduce un fragmento de periódico dentro de la composición convirtiéndolo en signo, coloca al mismo nivel los elementos de la plástica y los

41 Boltanski, C.; Beil, R. (ed.), *Time*, Editorial: Hatje Cantz, 2006, p. 92

42 Campany, David, *Arte y Fotografía*, Londres: Phaidon, 2006, p. 58

elementos incorporados. En la práctica, esto supone que se amplía el campo de los significados y las posibilidades expresivas de los materiales. A la pintura tradicional se le abren nuevos horizontes. De la misma manera, y a la inversa, el puro fotomontaje se enriquece de la incorporación de elementos plásticos. La grafía, el “gesto” que Barthes denomina «la suma indeterminada e inagotable de las razones, las pulsiones», es información que no apela a la razón sino que aporta un valor y provoca «un esfuerzo de lenguaje». Barthes, se plantea cómo el arte a través del gesto alcanza el valor de Arte ⁴³.

Desde que esta nueva posibilidad se abre, los artistas no dejan de transitar de un medio a otro y la utilización de la grafía en obras fotográficas o de collage es habitual. Tenemos de nuevo el ejemplo del artista Richard Hamilton en la obra *Mi Marilyn* (1965), unas serigrafías que representan diferentes instantáneas de la actriz, a modo de tradicional hoja de contactos fotográfica, a las que se les superponen trazos en forma de X, para las señaladas, y un recuadro para la elegida. Esta obra aparenta el proceso de selección de imágenes como haría un fotógrafo, pero emplea la disposición de los diferentes clichés y la diferente escala (entre el negativo -de tamaño pequeño- y el positivo -la copia-), a la que además incorpora el color destacando algunas imágenes, para crear la composición. Los trazos, que también son de diferentes color y grosor, no se sabe si eligen o tachan al personaje. El mensaje es críptico y el título hace referencia a algo que percibimos como íntimo, pero la sensación ante la obra es intensa. Hamilton ha recurrido a la grafía como medio de otorgar significado y enriquecer el sentido, aunque no quede descifrado del todo.

También Antonio Saura en algún momento de su trayectoria se suma a la técnica del collage. En *Meditación del Magma 2* (1961) elige hojas de revistas y

43 Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Paidós, 1986, p. 162-165

pinta encima con óleo. El resultado es casi una ilustración, a modo de viñetas que llevan una leyenda cada una. El característico trazo del artista está más presente que la imagen subyacente de la revista, que actúa meramente como fondo. Su intención por tanto apunta a la recuperación del aura perdida por la reproducción mecánica volviendo a la gestualidad como expresión de la subjetividad del artista ⁴⁴. Para Saura la importancia del acto artístico representada en el trazo del grafismo se antepone a la selección y puesta en página de unas determinadas imágenes por lo que el procedimiento de collage es más un acto plástico y formal que una vía para la expresión de un concepto.

Del mismo modo, como pintor, en Robert Rauschenberg es el elemento plástico lo que da el sentido a la obra aunque las imágenes incorporadas son igualmente relevantes. En gran parte de su obra la pintura es tan potente que aunque las imágenes tomadas de los mass-media y la cultura popular son muy explícitas con temas de guerra, hambres y otras realidades de actualidad, quedan fagocitadas por el conjunto, semiveladas por la presencia del trazo y la pintura. No sólo es que predominen sino que se adueñan de la composición. Para Rauschenberg no hay límite a las posibilidades plásticas de la representación. Tanto en las *Combine Paintings*, de finales de los años cincuenta, cercanas a la escultura por la presencia de objetos reales, como en otras obras de collage, utiliza tanto objetos tridimensionales como técnicas muy variadas: frottage, óleo con fotografía en blanco y negro o color, impresión en seda, etc. ⁴⁵. En la serie *XXXIV Dibujos para el infierno de Dante* (1969), las imágenes quedan casi ocultas por la textura, el trazo y la mancha oscura, lo que hace que no se puedan percibir claramente, es como si a través del gesto se estableciera un diálogo con el contenido de las propias

44 Sánchez Oms, Manuel, *El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX. El caso aragonés*, [Tesis Doctoral], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007, p. 1050

45 Weschler, Herta, *La historia del Collage: del cubismo a la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 235-236

imágenes que, bien es cierto, tienen una importancia primordial en la obra. Como pone de manifiesto Herta Weschler, las fuentes son ricas y variadas, fruto de una «sorprendente documentación».

En ellos se entrecruzan acontecimientos deportivos y políticos, máquinas y construcciones, cuerpos matemáticos y tablas. Junto a los retratos de Eisenhower y Kennedy, aparecen las obras maestras de Tiziano y Miguel Angel, y entre los últimos modelos de naves espaciales se encuentra el águila, confieren a la superficie una cierta multidimensionalidad, y al sobreponerse las capas transparentes las figuras se entrecruzan como en las visiones de un sueño ⁴⁶.

Los objetos que se introducen en la obra tienen, según esta autora, la función de «mediar entre arte y vida», de unificar en el plano del cuadro el entorno contemporáneo del ser humano. No exento de crítica a la civilización de masas, el uso de objetos de consumo es también una forma de mirar hacia ellos como representación de valores de nuestra sociedad.

Con ello no trata de obtener asociaciones poéticas fantásticas en el sentido de los surrealistas, sino de señalar simplemente la problemática existencial de estos objetos, que mueren por las exigencias del consumo y la producción y que con su fugaz valor desempeñan funciones indicativas de los acontecimientos sociales ⁴⁷.

En otro tipo de obras que no son *combine paintings* sino collages compuestos únicamente por fotografías y sin el recurso de la pintura, como en la obra *Serie Photem I (28)* de 1981, Rauschenberg parece que depura toda gestualidad anterior para hacer recaer el elemento plástico en la fuerza de la composición, mediante una determinada disposición de las fotografías sobre el plano y utilizando la continuidad de líneas y masas entre unas y otras imágenes. El conjunto de la obra está basado en fragmentos de imágenes fotográficas independientes pero que construyen una única imagen basándose tanto en el contenido narrativo de cada una como en los

⁴⁶ Weschler, Herta, *La historia del Collage: del cubismo a la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 235-236

⁴⁷ *Ibid.*

elementos morfológicos de la composición. Por ejemplo, donde se ve parte de la caja de un camión, destaca el juego de sombra y luz de líneas horizontales que perceptualmente continúan en la mancha de otra fotografía, en este caso la silueta de un cocodrilo cuya cola a su vez se continua con el travesaño de un andamio donde un operario pinta la palabra “water” [agua]. Es decir, aunque cada fotografía en sí queda limitada por el marco de su formato rectangular manteniendo su individualidad, se sale del marco para formar parte de una composición global, cuya integración queda reforzada por la disposición de las imágenes en forma de cruz. Vemos que hay varios niveles de relación entre todos los elementos pues también el contenido semántico de cada imagen pasa a formar un único discurso. Por ello, aunque el artista no utiliza una grafía explícita sí que hay un claro uso formal de elementos en que línea, mancha o pigmento están implícitos en la propia representación fotográfica.

Esta misma estrategia expresiva la utiliza John Baldessari en la obra *Hombre colgando, con gafas* (1984), aunque dando una mayor importancia al formato de las fotografías, ya que una de éstas deja de ser rectangular para convertirse, a modo de composición constructivista, en una cuña triangular que penetra en la otra fotografía, hasta alcanzar su mismo centro geométrico, estableciéndose no sólo un diálogo de significados (por el contenido que relata cada imagen) sino de confrontaciones formales. Aunque el interés de Baldessari por las imágenes está en su contenido semántico, el elemento formal es parte importante de ese potencial artístico que ve en la fotografía. En sus primeras obras de los años 60 su interés se centraba en las relaciones entre palabra e imagen a un nivel de concepto, pero luego deriva hacia la imagen fotográfica de los mass-media utilizando toda su carga semántica, con la idea de «forzar una determinada lectura de la realidad (violencia, sexo, muerte,

etc ...»)»⁴⁸. Estos son sus grandes temas recurrentes. Como apunta Nancy Drew, en su obra,

[...] defendía un arte alejado de los cánones del formalismo que a partir de la recuperación del lenguaje escrito y la fotografía, cuestionase su naturaleza objetual e invitase a examinar el potencial artístico como un compromiso a la vez social y político⁴⁹.

Ya en los años 90 inicia una serie, *Sin título I* (1991), realizada con fotocopias a color y blanco y negro. Las imágenes están pintadas o coloreadas y algunas llevan una indicación del proceso plástico: por ejemplo, junto a una fotografía pintada, anota “foto en color con pintura” o “foto en blanco y negro teñida con óleo”, además de dejar visible un fondo de papel cuadriculado y la cinta adhesiva con que pega las fotografías. La apariencia de la obra es la de un boceto en construcción, sin embargo, hay una serie de elementos gráficos como el círculo verde o el blanco o un triángulo amarillo que no remiten a ninguna indicación sino que, colocados misteriosamente tapando las caras de algunas personas, se interponen entre nosotros y ellas. Estos elementos gráficos no destacan por su tamaño, textura o por ser especialmente llamativos sino que, confundidos en el colorido del conjunto se nos imponen más como signo semántico que plástico al cortarnos la comunicación visual con otra mirada. Las implicaciones conceptuales de esta obra se nos revelan en este uso de la grafía, así como el texto denota el interés que siempre ha mantenido por los procesos de comunicación y las teorías del lenguaje y la semiótica⁵⁰.

48 Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, Alianza Forma, 2000, p. 195, sobre J. Baldessari véanse James Collins, en *Artforum* octubre 1973, p. 53-58 ; J.B. Ni por ésas. *Not even so.*, Reina Sofia, Madrid 1989

49 Véase Nancy Drew, «John Baldessari: An Interview», en John Baldessari, *Museum of Contemporary Art*, Nueva York, 1981. p. 64, Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, Alianza Forma, 2000, p. 342

50 Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, Alianza Forma, 2000, p. 195

Muchos artistas, en su paso por el collage, no abandonan esta tendencia plástica expresiva que como pintores han desarrollado y la vuelcan sobre la obra que, aún apoyándose en las fotografías como fragmento de la realidad, se mantiene primordialmente pictórica. La manipulación a nivel gráfico de la fotografía es una herramienta para comunicar a un nivel conceptual. Por ejemplo, la artista Carmen Calvo nos presenta en *Prosa de vacaciones* (2000) una fotografía antigua de grupo de unos marineros posando en estudio, limitándose su intervención a pintarles encima unas máscaras de distintos colores y formas a modo de verdugos que ocultan parte o la totalidad del rostro. Los personajes se nos vuelven enigmáticos cambiando toda la significación del retrato. La artista misma define sus fotografías como obras pictóricas.

Yo soy pintora, no fotógrafa. Mis fotos son piezas únicas porque en realidad son pinturas intervenidas. Hay esa doble lectura de recuperar fotografías encontradas (o más bien buscadas) y a partir de esa imagen que me cautiva voy formando esta nueva representación. Es la imagen sobre la propia imagen ⁵¹.

El hecho de «salir a buscar los objetos» se convierte en el mismo acto artístico que «salir a pintar un paisaje» ⁵². La imagen se convierte en algo supeditado, de nuevo, a la gestualidad o la intervención plástica del artista. También hay cierta alusión a la memoria en estas fotografías encontradas.

Por otro lado, el artista Richard Hawkins en *Urbis Paganus IV, 4* (2008), obra sobre la figura del hermafrodita en la antigüedad ⁵³, la compone como un gran panel didáctico, con multitud de referencias no siempre claras, utilizando un rostro de una escultura antigua o un ánfora a modo de ilustración descriptiva, y lo combina con pintura, frotados, arcillas, manchas de color, esgrafiado y otros recursos gráficos. El

51 García, Ángeles, "Carmen Calvo, cazadora de imágenes", Madrid, 14 octubre, 2013. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/10/14/actualidad/1381741839_051244.html

52 *Ibid.*

53 Olivares, Rosa, «Índice de artistas», Exit, nº 35, "Cortar y pegar Cut & Paste", 2009, p. 166

corte que presentan los fragmentos no es muy depurado. Se trasluce el proceso, el pegado con cinta, y la colocación «descuidada» sobre el papel. Los elementos gráficos que introduce relacionan las fotografías entre sí y con el plano. Estas fotografías provienen de hechos de la historia antigua que forman nuestra base cultural. La lectura no es inmediata ni clara, se hace necesaria una labor de interpretación y el título de la obra es lo que nos da una pequeña indicación de los conceptos manejados, que pueden ir desde temas sociales y de crítica a referencias autobiográficas ⁵⁴.

Por último, nombraremos al artista polaco Władysław Strzemiński, poco conocido a pesar de haber tenido una interesante trayectoria como artista y teórico, y al que dedicaremos un apartado en este capítulo. Veremos cómo pasa por diferentes etapas creativas y teóricas en su vida pero desarrollará el collage como una necesidad vital de expresión en los momentos más crudos de la historia, reinventando la línea del dibujo para potenciar el contenido dramático y expresivo de la obra.

54 Olivares, Rosa, «Índice de artistas», Exit, nº 35, "Cortar y pegar Cut & Paste", 2009, p. 166



Las hembras no deben luchar, 1972,
Josep Renau

Fotomontaje original de fotografías coloreadas a mano, recortadas y pegadas sobre cartón

53 x 38 cm.

Barañano, Kosme de, (dir.), *Fotomontaje en la colección del IVAM*, IVAM Centre Julio Gonzalez, Madrid: Aldeasa, 2000 p. 213



Todo Moscú construye el metro, 1934,
Gustav Klucis

Huecograbado sobre papel

136.50 x 91 cm.

Barañano, Kosme de, (dir.), *Fotomontaje en la colección del IVAM*, IVAM Centre Julio Gonzalez, Madrid: Aldeasa, 2000, p. 133



**Bringing the War Home:
House Beautiful**, 1967 y
1972,
Martha Rosler

Exit, "Cortar y pegar Cut &
Paste", n° 35, dir. Rosa Olivares,
2009, p. 97



**Work in Progress: 1956,
1980**,
Carole Condé & Karl
Beveridge

Exit, "Cortar y pegar Cut &
Paste", n° 35, dir. Rosa Olivares,
2009, p. 91



Sechstageswerk (series),
2007-2008, huber.huber

Exit, "Cortar y pegar Cut &
Paste", n° 35, dir. Rosa Olivares,
2009, p. 77



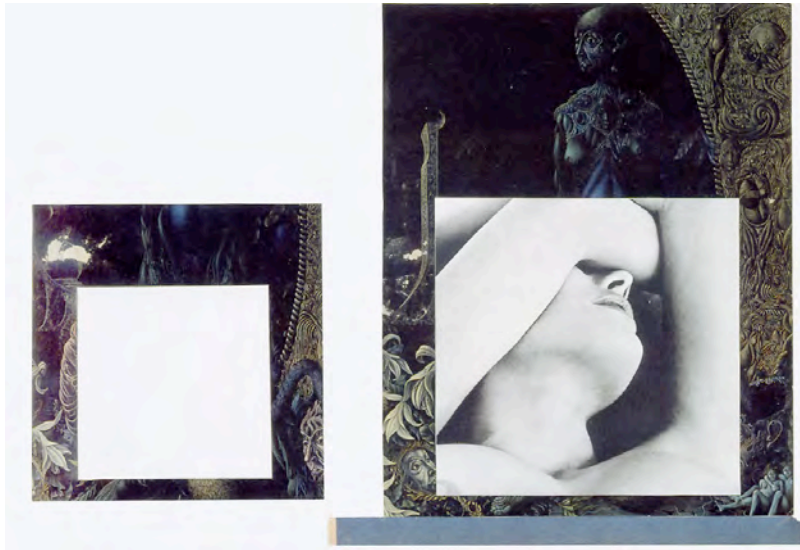
**When I Hear the Word
Culture I Take Out My
checkbook**, 1984,
Barbara Kruger

Exit, "Cortar y pegar Cut &
Paste", n° 35, dir. Rosa Olivares,
2009, p.102



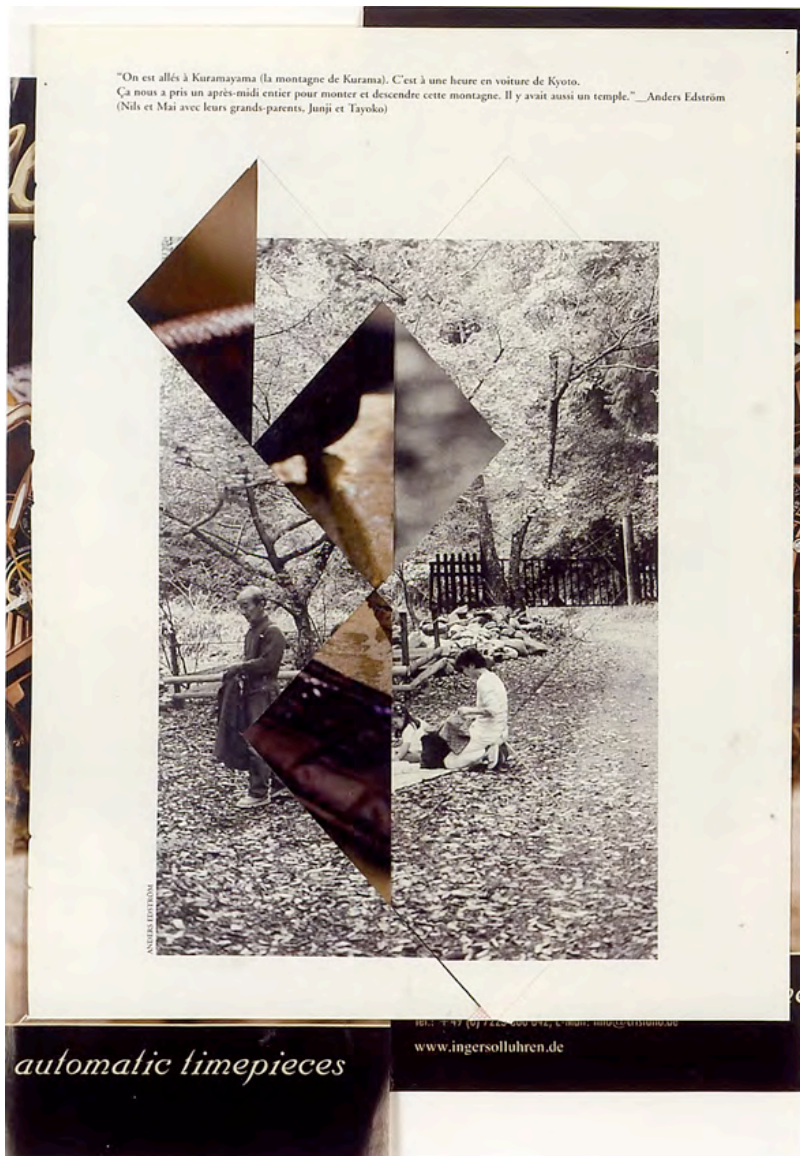
Luna de espejos, 2009,
Pablo Genovés

Exit, "Cortar y pegar Cut &
Paste", n° 35, dir. Rosa Olivares,
2009, p.117



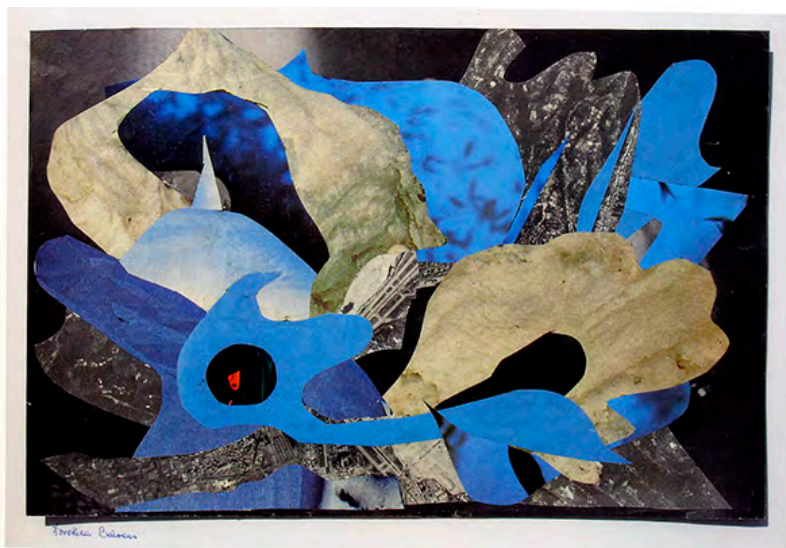
Mirror of Venus, 2007,
Carol Bove

Exit, "Cortar y pegar Cut & Paste", n° 35, dir. Rosa Olivares, 2009, p. 75



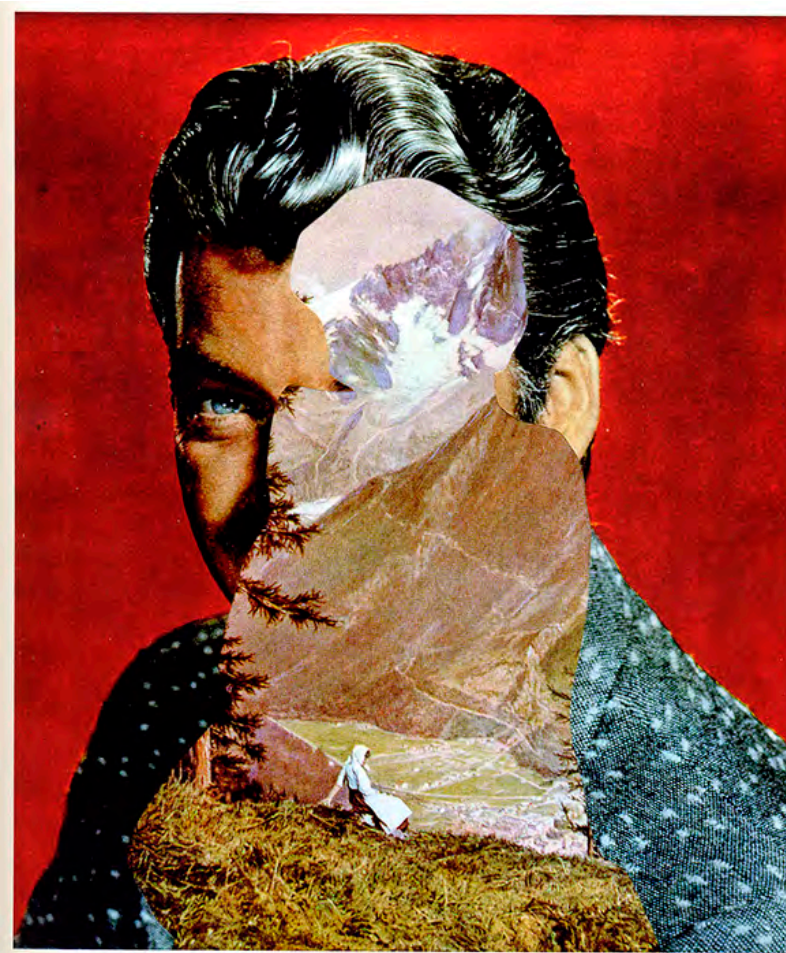
Untitled, 2009,
Armando Andrade Tudela

Exit, "Cortar y pegar Cut & Paste", n° 35, dir. Rosa Olivares, 2009, p. 132



I/81/949, 1981,
Dorothea Behrens

Exit, "Cortar y pegar Cut & Paste", nº 35, dir. Rosa Olivares, 2009, p. 23



The 3rd Person Archive,
1988-90,
John Stezaker

Exit, "Cortar y pegar Cut & Paste", nº 35, dir. Rosa Olivares, 2009, p. 41



Marriage (Film Portrait Collage) XXXII, 2007,
John Stezaker

Exit, "Cortar y pegar. Cut & Paste", nº 35, dir. Rosa Olivares, 2009, p. 47



Just what is it that makes today's homes so different? so appealing?, 1956,
Richard Hamilton

Fotomontaje

42 x 29.7 cm.

Dempsey, Amy, *Estilos, escuelas y movimientos*,
Barcelona: Art Blume,
2002-2008, p. 217

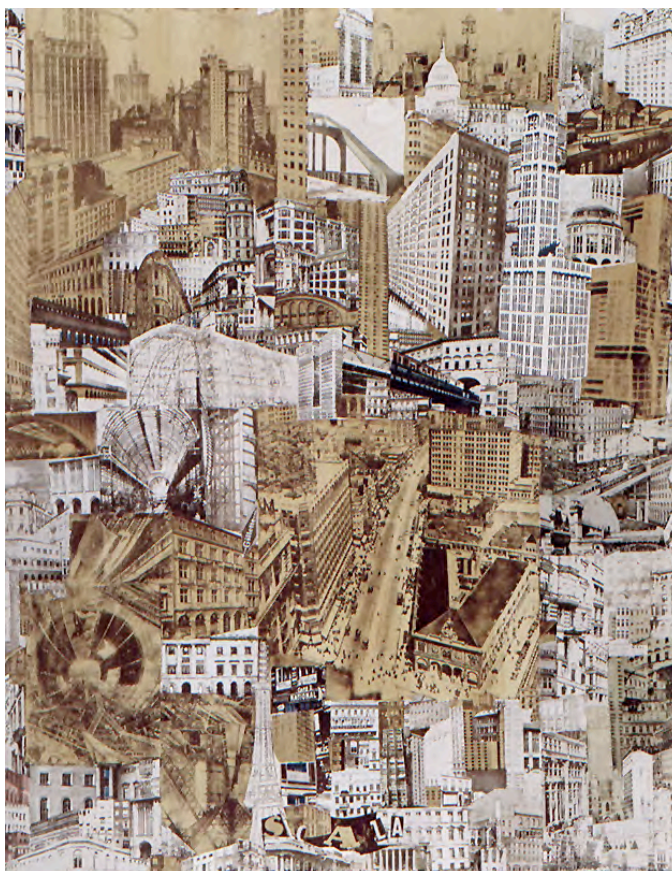


Just what is it that makes today's homes so different?, 1994,
Richard Hamilton

Impresión láser a color

21 x 29.7 cm.

Hamilton, Richard, *Prints and Multiples 1939-2002*, Catalogue
Raisonné Etienne Lullin,
Publicado: Kunstmuseum
Winterthur Richter Verlag
Düsseldorf, 2003, p. 223



Metrópolis, 1921-22,
Paul Citroën

Huecograbado sobre papel

56,30 x 43,60 cm.

Exit, "Cortar y pegar Cut & Paste", nº 35, dir. Rosa Olivares, 2009, p.146



City -Mill of Life, 1929,
Kazimierz Podsadecki

Exit, "Cortar y pegar Cut & Paste", nº 35, dir. Rosa Olivares, 2009, p.145



Epilogue (detalle), 2005,
Donigan Cumming

Exit, "Cortar y pegar Cut &
Paste", nº 35, dir. Rosa Olivares,
2009, p.110



Merced River, Yosemite Valley, Sept. 1982,
David Hockney

[13/05/2014] Disponible en:
[http://www.lalouver.com/html/popup.cfm?
tExhibitionImage_id=437](http://www.lalouver.com/html/popup.cfm?tExhibitionImage_id=437)



Silla, Jardín de Luxembourg, París, 10 de agosto de 1985,
David Hockney

[13/05/2014] Disponible en:
[http://
graphia.files.wordpress.com/
2012/03/david_hockney_-
_chair_1985_-_photocollage.jpg](http://graphia.files.wordpress.com/2012/03/david_hockney_-_chair_1985_-_photocollage.jpg)



**Googlegrama 42:
Medusa, 2007,**
Joan Fontcuberta

Exit, "Cortar y pegar Cut & Paste", nº 35, dir. Rosa Olivares, 2009, p.124



**Cuadrado blanco sobre
fondo blanco, 1918,**
Joan Fontcuberta

Exit, "Cortar y pegar Cut & Paste", nº 35, dir. Rosa Olivares, 2009, p.125



9.8.2001 - 2.5. 2003,
2001-2003,
Michael Wesely

Exit, "Cortar y pegar Cut &
Paste", n° 35, dir. Rosa Olivares,
2009, p.151



Mnmosyne Atlas,
1927-1929,
Aby Warburg

Exit, "Cortar y pegar Cut & Paste", n° 35, dir. Rosa Olivares, 2009, p. 57



Monuments, 1985,
Christian Boltansky

Boltanski, C., Beil, R. (ed.),
Time, Editorial: Hatje Cantz,
2006, p. 93



Menschlich, 1994-1995,
Christian Boltansky

Libro del artista, offset,
fotografías en blanco y negro
edición rústica

26,5 x 21 cm.

Company, *David, Arte y
fotografía*, Londres: Phaidon,
2006, p. 58

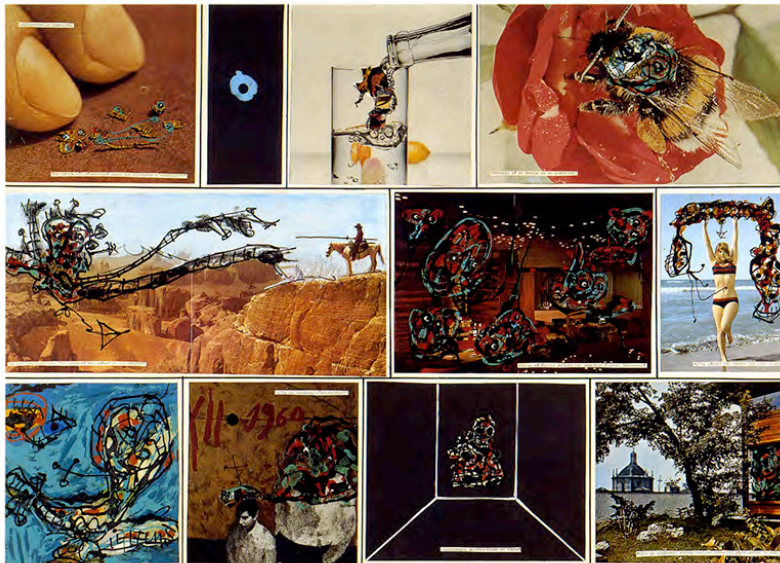


Mi Marilyn, 1965,
Richard Hamilton

Serigrafía a seis tintas sobre
papel

61.50 x 51.50 cm.

Barañano, Kosme de, (dir.),
*Fotomontaje en la colección del
IVAM*, IVAM Centre Julio
Gonzalez, Madrid: Aldeasa,
2000, p. 205

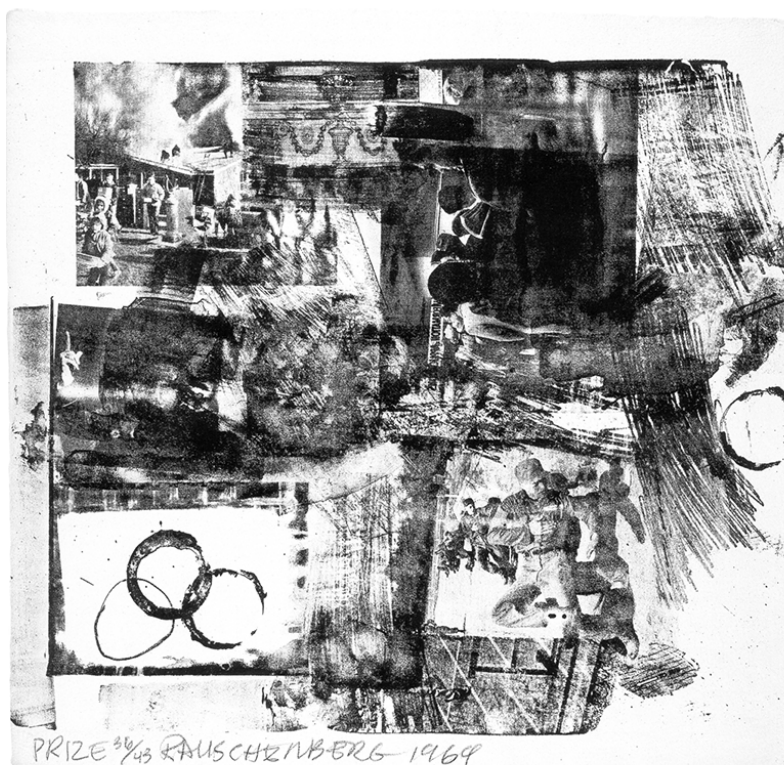


Meditación del Magma 2,
1961,
Antonio Saura

Fotocollage de hojas de revistas pintadas con óleo y tintas pegadas sobre cartulina

70.50 x 98.70 cm.

Barañano, Kosme de, (dir.),
Fotomontaje en la colección del IVAM, IVAM Centre Julio Gonzalez, Madrid: Aldeasa, 2000, p. 203

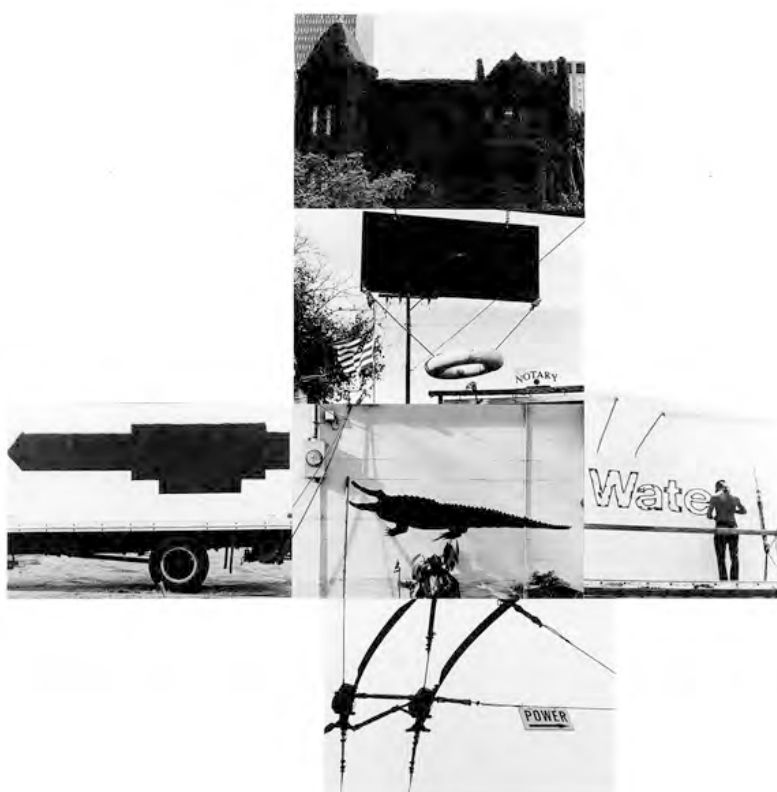


XXXIV Dibujos para el infierno de Dante, 1969,
Robert Rauschenberg

Litografía sobre papel

36.70 x 29.00 cm.

Barañano, Kosme de, (dir.),
Fotomontaje en la colección del IVAM, IVAM Centre Julio Gonzalez, Madrid: Aldeasa, 2000, p. 211



Serie Photem I (28),
1981,
Robert Rauschenberg

Gelatina de plata sobre papel,
montado sobre aluminio y
aglomerado

158.10 x 155.60 cm.

Barañano, Kosme de, (dir.),
*Fotomontaje en la colección del
IVAM*, IVAM Centre Julio
Gonzalez, Madrid: Aldeasa,
2000, p. 239



**Hombre colgando, con
gafas,** 1984,
John Baldessari

Gelatina de plata sobre papel,
copia de época

156 x 121 cm.

Barañano, Kosme de, (dir.),
*Fotomontaje en la colección del
IVAM*, IVAM Centre Julio
Gonzalez, Madrid: Aldeasa,
2000, p. 241



Urbis Paganus IV, 4,
2008,
Richard Hawkins

Exit, "Cortar y pegar Cut & Paste", nº 35, dir. Rosa Olivares, 2009, p. 61

V.2 Estudio de casos de artistas que utilizan el *rescate*

V. 2.1. El *rescate* en la obra de collage de Martha Rosler

A finales de los años 60, la artista Martha Rosler realiza una serie de collages en torno al tema de la guerra de Vietnam, que entonces era noticia de actualidad en América. El movimiento en contra de una guerra que perdía popularidad y dejaba grandes secuelas en los soldados americanos al igual que en toda la población vietnamita iba ganando fuerza hasta convertirse en una gran protesta de oposición. Parejo a este movimiento pacifista se desarrollaba un movimiento feminista que quería subvertir un orden social patriarcal largamente establecido. Sensible a ambos movimientos ⁵⁵, Martha Rosler concibe una obra que, como ella misma afirma, nace de la frustración por cómo el conflicto es tratado en los medios de comunicación ⁵⁶. Los acontecimientos que se reflejan en los media parecen ocurrir en un lugar lejano, la implicación con el conflicto es cómoda y desde la seguridad del hogar -un hogar, por otro lado, que confina a la mujer a la esfera doméstica- ⁵⁷. A diario, la televisión y la prensa emiten noticias sobre el tema ante una insensibilidad o impotencia de lo que se denominó “la guerra de salón” ⁵⁸. Es precisamente este hecho y la imposibilidad de opinar lo que ambas series, *Bringing the war home: house beautiful* y *Bringing the war home: In Vietnam*, realizadas entre 1967 y 1972, trataba de poner de manifiesto.

Ella creía que el mensaje subyacente al consumidor decía a los americanos que el lugar para su voz estaba en la compra y en la decoración del hogar,

⁵⁵ Martha Rosler afirmará que las primeras obras «políticas» que realiza, anteriores que las del tema de la guerra de Vietnam, giran en torno al tema de la mujer. Martha Rosler, entrevista en *Women Art Revolution: Interview with Martha Rosler, Interviewed by Lynn Hershman Leeson*, May 12, 2006, New York, NY, p.1. Disponible en: https://lib.stanford.edu/files/Martha_Rosler-Updated_2011_03_22.pdf.

⁵⁶ The Worcester Art Museum, *Martha Rosler: Bringing the War Home*, September 22, 2007 through January 13, 2008, p. 1. Disponible en: www.worcesterart.org/Information/PR/.../8-2-07.pdf

⁵⁷ Gran parte de sus primeras obras tratan el tema de la mujer, como sus primeras esculturas de los 60, hechas de ropa femenina y cosidas al lienzo o el vídeo *Semiótica de la cocina* (1975) que parodia, con un mensaje feminista, los shows televisivos de cocina.

⁵⁸ The Worcester Art Museum, *Martha Rosler: Bringing the War Home*, September 22, 2007 through January 13, 2008, p. 2. Disponible en: www.worcesterart.org/Information/PR/.../8-2-07.pdf

pero que la gente no tenía voz en la guerra. Esperaba promover un activismo antibelicista ⁵⁹.

Influida por Max Ernst, los futuristas y los dadaístas ⁶⁰, la artista utiliza el medio de collage al modo en que lo habían empleado Heartfield o Hahna Höch ⁶¹.

Para mí, la importancia de esos movimientos está en el hecho de que implicaban procedimientos con intervención social ⁶².

La utilización de combinaciones de fotografías provenientes del fotoperiodismo y de la publicidad le sirven para contraponer de manera directa y eficaz ambos mundos, la guerra y el perfecto hogar americano en un mensaje claro e inequívoco.

Yo empecé haciendo trabajos de agitación “sobre” la guerra de Vietnam, encolando imágenes de revistas de las víctimas y combatientes de la guerra -usualmente hechas por notables fotógrafos de guerra en revistas de tirada masiva- con imágenes de revistas que definían la idealizada vida de la clase media en el hogar. Trataba de demostrar que el aquí y el allí de nuestras imágenes del mundo, definidas por nuestros relatos habituales como separadas o incluso opuestas, eran una sola ⁶³.

Pero a diferencia de los fotomontajes de los años veinte, Rosler utiliza la noticia y no la imagen como metáfora (Hitler y una radiografía que muestra que está lleno de oro para hablar del enriquecimiento en el fotomontaje de Heartfield o partes del cuerpo femenino para hablar de la condición de mujer en Höch). Es la imagen del acontecimiento tal y como se publica en prensa lo que a Rosler le interesa, que

59 *The underlying consumer message, she believed, told Americans that the place for their voice was shopping and home decoration, but people had no voice in the war. She hoped to promote antiwar activism.* Mitchell-Innes & Nash, *The Boston Globe*, November 11, 2007. Disponible en: <http://www.miandn.com/artists/martha-rosler/works/1/>

60 Stanford University, Libraries & academic information resources, *!Women Art Revolution: Interview with Martha Rosler*, Interviewed by Lynn Hershman Leeson, May 12, 2006, New York, NY. Disponible en: <http://library.stanford.edu/search/all?search=martha%20rosler>

61 Mitchell-Innes & Nash, *The Boston Globe*, November 11, 2007. Disponible en: <http://www.miandn.com/artists/martha-rosler/works/1/>

62 *For me, the importance of those movements lay in the fact that they involved process and social intervention.* Pachmanová, Martina, *Mobile Fidelities, Conversations on Feminism, History and Visuality*, July 2006, p. 101. Disponible en: www.ktpress.co.uk/.../nparadoxaisue19_Martina-Pachmanova.pdf

63 *“...I began making agitational works ‘about’ the Vietnam War, collaging magazine images of the casualties and combatants of the war — usually by noted war photographers in mass market magazines— with magazine images that defined an idealized middle-class life at home. I was trying to show that the ‘here’ and the ‘there’ of our world picture, defined by our naturalized accounts as separate or even opposite, were one”.* The Worcester Art Museum, *Martha Rosler: Bringing the War Home*, September 22, 2007 through January 13, 2008. Disponible en: www.worcesterart.org/Information/PR/.../8-2-07.pdf

se vea claramente su procedencia y la identifiquemos como tal imagen mediática; tanto en las fotografías que ilustran la noticia como las que nos llegan por la publicidad. Toma dos fuentes principales para la realización de estos collages, la revista *Life* para el reportaje y *House Beautiful* (como se refleja en el propio título de una de las series) para los interiores domésticos que reflejan la prosperidad de una vida americana ideal ⁶⁴.

Precisamente, la idea de esta obra como montaje le viene de la manera en que la revista *Life*, sin una ética definida, intercala entre sus páginas imágenes de la guerra con otras que reflejan el bienestar de un mundo totalmente ajeno a esa realidad ⁶⁵. Esta mezcla de temas sin que parezca que haya conflicto moral en la fluidez con que se pasa de una cosa a otra, refuerza el carácter “lejano” y bastante ajeno de las tragedias que cada día eran publicadas en la prensa o emitidas por la televisión en millones de hogares americanos. La serie iniciada en 1967 termina cuando la revista *Life* deja de existir como semanal en 1972.

Las obras de Rosler ambientan la escena en unas maravillosas casas modernas, un salón de revista a través de cuyos ventanales se contemplan escenas de muertos en el campo de batalla ⁶⁶, una mujer vietnamita con su bebé moribundo en brazos se introduce implorante en nuestra propia casa ⁶⁷ o un soldado americano nos contempla sentado sobre el césped delante de una mansión ⁶⁸ con la intención de “insertar narrativas publicas en las privadas” ⁶⁹.

64 The Worcester Art Museum, *Martha Rosler: Bringing the War Home*, September 22, 2007 through January 13, 2008. Disponible en: www.worcesterart.org/Information/PR/.../8-2-07.pdf

65 *Ibid.*

66 Martha Rosler, *House Beautiful*, Giacometti, 1967-72, photo-montage, © Martha Rosler, courtesy Mitchell-Innes & Nash, New York

67 Martha Rosler, *Balloons*, 1967-72, photomontage, © Martha Rosler, courtesy Mitchell-Innes & Nash, New York

68 Martha Rosler, *Tract House Soldier*, 1967-72, photomontage, © Martha Rosler, courtesy Mitchell-Innes & Nash, New York

69 The Worcester Art Museum, *Martha Rosler: Bringing the War Home*, September 22, 2007 through January 13, 2008, p. 2. Disponible en: www.worcesterart.org/Information/PR/.../8-2-07.pdf

Adherir la guerra a las cocinas y las salas de estar de las familias americanas, hacía que una lucha extraña, extranjera y lejana pareciera más real, más impactante ⁷⁰.

La distribución de estas obras, realizadas inicialmente en color, era por fotocopia en blanco y negro y en circuitos antibelicistas, principalmente en la costa oeste donde residía como estudiante, lo que remarca su carácter de herramienta de denuncia. Cuando, veinte años después, se hagan cuidadas reproducciones a todo color de los collages originales en un contexto artístico ⁷¹, aunque siempre desconfió del valor de mercancía de un arte que debe ser comprometido ⁷², se da cuenta de que la validez de la noticia como actualidad se ha perdido y que el mensaje, que inicialmente partía de un arte político comprometido está siendo reemplazado por un mensaje «mitificado y universalizado» ⁷³, por lo que decide demostrar que lo que parece superado como parte del pasado sigue siendo noticia de actualidad y que las actitudes del público frente a un lejano conflicto tienden a ser las mismas. Por ello, en 2004 realiza una nueva serie, *Bringing the war home; New series*, en la que el tema parte de la ocupación americana en Iraq y la subsiguiente guerra, ante la que tenemos la inequívoca sensación de que la historia se repite de nuevo.

70 *Sticking the war into familiar American kitchens and livingrooms made a strange, foreign, halfway-around-the-world fight seem more real, more shocking.* Mitchell-Innes & Nash, *The Boston Globe*, November 11, 2007. Disponible en: <http://www.miandn.com/artists/martha-rosler/works/1/>

71 No es hasta 1993 que aceptará ser representada por una galería, siendo muy reticente a la comercialización del arte, pues opina que «el verdadero artista y el mercado son irreconciliables» By Edward Helmore, *Feminine Mystique*, november 2007 en *W Art Flash*, Mitchell-Innes & Nash. Disponible en: http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2007/11/rosler_jonas

72 "Artists still see art as transformative" "But they see that when their works are sold, they're sold as things". *Los artistas todavía ven el arte como transformador [...] pero ven que cuando sus obras son vendidas lo son como objetos.* *Ibid.*

73 The Worcester Art Museum, *Martha Rosler: Bringing the War Home*, September 22, 2007 through January 13, 2008, p. 2. Disponible en: www.worcesterart.org/Information/PR/.../8-2-07.pdf

Quise remarcar el hecho de que, con todas las diferencias, este es exactamente el mismo escenario. No hemos avanzado nada en el modo en que vamos a la guerra ⁷⁴.

Han pasado treinta años y Martha Rosler es plenamente reconocida como artista, las nuevas tecnologías y los avances informáticos permitirán el uso de herramientas informáticas, sin embargo utilizará el mismo procedimiento de cortar y pegar que en la primera serie, precisamente para destacar por las uniones y bordes evidentes el carácter actual de las fotografías de prensa ⁷⁵.

Las imágenes recientes de las noticias y de la publicidad -muchas de ellas familiares- no se nos aparecen como arte y por tanto se vierten en nuestro torrente sanguíneo antes de que podamos escudarnos detrás de una respuesta estética ⁷⁶.

El hecho de que las imágenes sean reales y no puestas en escena con modelos, es para ella una clave fundamental en la recepción del mensaje. Si pensáramos que es una escenificación, aunque la intención y lo que nos contara fuera lo mismo, no dejaríamos de sentirnos engañados perdiendo la imagen su potencial político ⁷⁷. Es la idea de referente (en el sentido de Barthes del “eso ocurrió” o “eso estaba allí”) lo que hace que la autentica fotografía de prensa sea importante en la realización de sus fotomontajes políticos.

De las nuevas tecnologías no es precisamente la habilidad técnica como herramienta lo que le interesa sino el que surgen como nuevos medios de

74 I wanted to make the point that with all the differences, this is exactly the same scenario. Disponible en : http://www.nytimes.com/2008/09/07/arts/design/07kino.html?pagewanted=all&action=click&module=Search®ion=searchResults%230&version=&url=http%3A%2F%2Fquery.nytimes.com%2Fsearch%2Fsite%2Fsearch%2F%3Faction%3Dclick%26region%3DMasthead%26pgtype%3DHomepage%26module%3DSearchSubmit%26contentCollection%3DHomepage%26t%3Dqry584%23%2Fsunday%252C%2Bseptember%2B7%252C%2B%2B2008The%2Bnew%2Bseason%252C%2F&_r=0

75 The Worcester Art Museum, *Martha Rosler: Bringing the War Home*, September 22, 2007 through January 13, 2008, p. 2. Disponible en: www.worcesterart.org/Information/PR/.../8-2-07.pdf

76 The fresh news and advertising images - many of them familiar - don't feel like art, and so they leach into our bloodstreams before we can shield ourselves behind aesthetic responses. Mitchell-Innes & Nash, *The Boston Globe*, November 11, 2007, p. 2. Disponible en: <http://www.miandn.com/artists/martha-rosler/works/11.pdf>

77 Pachmanová, Martina, *Mobile Fidelities, Conversations on Feminism, History and Visuality*, July 2006, p.104, Disponible en: www.ktpress.co.uk/.../nparadoxaisue19_Martina-Pachmanova.pdf

comunicación, además de ser nuevos objetos incorporados a nuestra vida e indisolubles de la idea de progreso y bienestar. Tanto internet como el teléfono móvil, dispositivos que se han convertido en habituales en nuestras sociedades, han producido un flujo diferente de comunicación, menos controlable que la prensa habitual y han sido capaces de provocar reacciones que pueden cambiar las cosas. Las imágenes de móvil de la prisión de Abu Ghaib son un ejemplo del papel que las nuevas tecnologías han tenido tanto sobre víctimas y combatientes como en la percepción de este conflicto en todo el mundo ⁷⁸. Estas imágenes, tomadas por un soldado estadounidense de manera privada e incluso lúdica, saltan a la esfera pública y causan un escándalo y, lo que es más importante, una corriente de opinión y de oposición. Las nuevas tecnologías han permitido la ruptura de «los límites tradicionales entre lo privado y lo público, dentro y fuera, nosotros y ellos» produciendo un cambio en nuestro sentido del espacio y del tiempo ⁷⁹.

En esta nueva serie los lugares y personajes no son «universales» sino específicos de este conflicto ⁸⁰, son reconocibles: identificamos a la soldado Lynndie England mostrándonos una fantástica cocina en la que un soldado al fondo oculta una cadena de perro tras un mostrador y fotos de abusos a prisioneros aparecen por doquier ⁸¹ o también reconocemos a George Bush y su hermano Jeb en una fotografía mientras un soldado con una pierna artificial se aleja, o vemos el palacio destrozado de Saddam donde alegremente una mujer se pone a limpiar con el maravilloso producto limpiador publicitado *Febreze* o asistimos a un típico asalto de las fuerzas norteamericanas. Las imágenes, que nos son familiares por la amplia

⁷⁸ The Worcester Art Museum, *Martha Rosler: Bringing the War Home*, September 22, 2007 through January 13, 2008, p. 3. Disponible en: www.worcesterart.org/Information/PR/.../8-2-07.pdf

⁷⁹ «further blurring traditional boundaries between private and public, inside and outside, us and them» The Worcester Art Museum, *Martha Rosler: Bringing the War Home*, September 22, 2007 through January 13, 2008, p. 3. Disponible en: www.worcesterart.org/Information/PR/.../8-2-07.pdf

⁸⁰ *Ibid.*, p. 3

⁸¹ La fotografía de la soldado está tomada de la famosa foto que la muestra en la prisión de Abu Ghraib sujetando a un prisionero, que esta desnudo sobre el suelo, por una cadena.

difusión en prensa, adquieren en esta reelaboración un sentido más trágico, ya no podemos poner una barrera psicológica con un «conflicto distante» pues el fotomontaje evidencia que esto ocurre bajo nuestra responsabilidad.

Martha Rosler incorpora información mediática y la vuelve información semántica. No sólo *rescata* las escenas, la noticia, sino que recupera una serie de preguntas que nos plantea de forma directa: ante esto ¿qué estamos haciendo? ¿cuál es su legitimidad? Nos es indiferente que por cualquier superficie o pantalla habitual en nuestro hogar -ya no sólo las ventanas sino cuadros, libros, televisiones, ordenadores o móviles-, se nos cuele una información que podemos desechar a continuación y pasar a otra cosa. La visión de los soldados que asaltan lo que podría ser mi propia casa, mientras al fondo transcurren escenas de gladiadores como si de una película se tratara, no sólo propone una mirada crítica e irónica sino que pone en duda la legitimidad de semejante hecho.

Con el *rescate* de la noticia a través de la obra, la artista Martha Rosler nos exige una reflexión al mismo tiempo que ofrece una opinión al respecto que la prensa no propone. Al igual que en la serie sobre Vietnam, no quiere dejar nuestras conciencias tranquilas, el objetivo es producirnos hasta náuseas viendo esa estúpida modelo (tomada de un anuncio de Motorola) gritar de placer con lo que parece una cruel expresión de venganza, ante una pantalla de móvil donde se ve la cara de un prisionero torturado (en una clara parodia de la soldado americana que tomó semejantes imágenes), y de fondo un salón donde se ven, tiradas sobre unos sofás de diseño, a dos niñas iraquíes ensangrentadas.

A pesar de los cambios ocurridos en ese lapso de treinta años, tanto en tecnologías como en derechos humanos, cuando confrontamos ambas series,

[...] no sólo se demuestra la permanente efectividad de la práctica del fotomontaje para comprometer a los espectadores como ciudadanos, sino que también se confirma la perpetuada urgencia de los temas»⁸².

El *rescate* permite que los temas no queden archivados ni superados por otros nuevos -en la constante actualización de la noticia de la prensa diaria- sino que permanecen en la obra de forma más duradera y -sobre todo- crítica, poniendo de relieve el carácter asombrosamente parecido de determinados hechos y actitudes que, aunque la noticia haya pasado, no caducan.

Martha Rosler cree en la tarea del artista como activista. En una entrevista afirmará,

Todo artista quiere cambiar el mundo. Somos mesiánicos y utópicos [...] El pie en la calle. Esa es la forma de cambiar cosas⁸³.

Desde sus inicios demuestra una preocupación por las implicaciones entre arte y política y por cómo éste adquiere sentido⁸⁴ aunque no utilizarán entonces la palabra “arte político” por parecerles algo que podía caer en un cierto tipo de moda artística⁸⁵. Su objetivo: «dar una patada a los límites entre el arte y la vida y, como persona política, sentía que esto era muy importante»⁸⁶. Desde entonces su obra no ha dejado de cuestionar actitudes y ser reflejo de cuestiones sociopolíticas contemporáneas. Como lo define Anna María Guasch, el suyo es,

[...] un arte reivindicativo de corte activista que asume un modelo de artista no como espejo pasivo de la sociedad, sino como miembro de la comunidad que no puede aislarse de las condiciones que habita, ni

⁸² not only demonstrates the enduring effectiveness of the photomontage practice to engage viewers as citizens, but the occasion also confirms the subjects' continued urgency. The Worcester Art Museum, *Martha Rosler: Bringing the War Home*, September 22, 2007 through January 13, 2008, p. 3. Disponible en: www.worcesterart.org/Information/PR/.../8-2-07.pdf

⁸³ Helmore, Edward, *Feminine Mystique*, WArt Flash, November 2007, p. 2. Disponible en: http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2007/11/rosler_jonas

⁸⁴ «En 1975 se gradúa como estudiante y escribe su tesis sobre dicho tema» Entrevista a Martha Rosler, Hershman, Lynn, *!Women Art Revolution: Interview with Martha Rosler*, p. 7. Disponible en: Stanford University, Libraries & academic information resources, *!Women Art Revolution: Interview with Martha Rosler*, Interviewed by Hershman Leeson, Lynn, May 12, 2006, New York, NY. Disponible en: <http://library.stanford.edu/search/all?search=martharosler>

⁸⁵ *Ibid.*, p. 8

⁸⁶ «... kicking out the boundaries between art and life, and as a political person, I felt this was very important», *Ibid.*, p. 7

tampoco quiere eludir las responsabilidades éticas y políticas que implica su posición en su entorno ⁸⁷.

Para Martha Rosler, el artista es una figura que actúa públicamente en la sociedad y que pretende hacer llegar a la ciudadanía el mensaje de que tenemos la capacidad de hacer cambiar las cosas ⁸⁸, pero no cree en la fórmula ni en el estancamiento de la producción artística comprometida, el arte debe moverse entre la acción y la contra-acción.

Aún cuando creo profundamente en el arte políticamente comprometido, tenemos que diferenciar entre estrategias “buenas” y “malas”. Un arte político verdadero no es simple propaganda sino un arte que supone un reto permanente tanto para el mundo externo como para una misma ⁸⁹.

Para Martha Rosler el arte tiene una dimensión educativa que no debemos confundir con la propaganda o la función didáctica. Debería «provocar preguntas y dejar espacio para las diversas respuestas». Rosler convierte en un objeto artístico el material que proviene de lo que Dorfles considera el “ruido visual” de los mass-media y como afirma en *El intervalo perdido*,

En la recepción de una obra es necesaria la pausa o el intervalo, además de proporcionar un espacio neutro que «permita distinguir de lo que la rodea, y singularizarla ⁹⁰.

Aunque la obra de arte necesita de un espacio de recepción para no redundar en el “ruido mediático” para Rosler los artistas deben situarse fuera del sistema establecido, llamando la atención sobre los problemas en diversos ámbitos de nuestras vidas, «tanto públicos como privados, íntimos o políticos».

87 Exposición Martha Rosler, *La casa, la calle, la cocina*, Centro José Guerrero, Málaga, [Anna María Guasch. ABC de las Artes, 8 de marzo de 2009]. Disponible en: <http://linea-e.com/2009/martha-rosler-la-casa-la-calle-la-cocina/>.

88 [...] my most important influence, if there can be said to be such a thing, is, um, in... being a public figure who is willing to talk about all kinds of issues that draw in people and particularly young artists as citizens and as part of a larger society. I see that as suggesting to people, and certainly to women, that we have the power to make things different. We just have to make some kind of commitment on whatever level, and it doesn't have to take over our lives. So I see myself as in some way, just a figure in public. Helmore, E., *Feminine Mystique*, Wart Flash, November 2007, p. 18. Disponible en: http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2007/11/rosler_jonas

89 Pachmanová, Martina, *Mobile Fidelities, Conversations on Feminism, History and Visuality*, July 2006, p.102. Disponible en: www.ktpress.co.uk/.../nparadoxaissue19_Martina-Pachmanova.pdf

90 Dorfles, Gillo, *El intervalo perdido*, Barcelona: Lumen, 1984, p. 23

Si los artistas son gente con conciencia, ¿cómo pueden evitar reaccionar ante los problemas de la sociedad? [...] Por supuesto, el arte por sí mismo no crea una transformación social, pero apunta hacia los problemas y sus posibles soluciones y el compromiso de los artistas en actividades políticas también ayuda a producir cambios políticos ⁹¹.

Hasta tal punto la artista considera su trabajo unido al devenir social que, cuando se le pregunta por la obra que considera más importante, responde,

Mi trabajo más importante [...] está en mañana ⁹².

V. 2.2. Władysław Strzemiński

Władysław Strzemiński es un artista poco conocido a pesar de haber tenido una interesante trayectoria como pintor, teórico y profesor. Su vida siempre ha estado ligada a su compromiso ideológico. Herido en la Primera Guerra Mundial, queda gravemente mutilado, lo que no será limitación para que sea, junto con su mujer Katarzyna Kobro, el introductor y representante de las corrientes constructivistas y suprematistas en Polonia ⁹³. Fue además de pintor, proyectista de arquitectura y diseñador de tipografías entre otras actividades relacionadas con la plástica. Destacó por su faceta de teórico en la búsqueda de una filosofía artística que llegase a todos los órdenes de la vida, idea desarrollada por las vanguardias. Crea la teoría del *Unismo* que gira alrededor del «cuadro autónomo» y más tarde la

91 *If artists are people of conscience, how could they avoid reacting to problems in the society? [...] Of course, art itself doesn't create social transformation, but it points toward problems and possible solutions, and artists' engagement in political activities also help to produce political change.* Pachmanová, Martina, *Mobile Fidelities, Conversations on Feminism, History and Visuality*, July 2006, p. 103. Disponible en: www.ktpress.co.uk/.../nparadoxaisue19_Martina-Pachmanova.pdf

92 «I think my most important work, not to be too facetious, is tomorrow». Entrevista a Martha Rosler, Hershman, Lynn, *!Women Art Revolution: Interview with Martha Rosler*, p.18. Disponible en: Stanford University, Libraries & academic information resources, *!Women Art Revolution: Interview with Martha Rosler*, Interviewed by Hershman Leeson, Lynn, May 12, 2006, New York, NY. Disponible en: <http://library.stanford.edu/search/all?search=martharosler>

93 Jaromir Jedliński, "La construcción de la visión", Yvars, J.F., (dir.), *Władysław Strzemiński*, IVAM, Centre Julio Gonzalez, 10 febrero- 24 abril, Valencia: Aldeasa, 1994, p. 12

amplía al concepto de conciencia visual⁹⁴. El cuadro autónomo, como lo define Bois, se basa,

[...] en el análisis de la percepción visual y en el principio de la necesidad de ordenar "la conciencia óptica" y "el contenido óptico", tanto de los creadores como de los receptores del arte»⁹⁵.

Para llegar a esta organización visual Strzemiński trataba de desvincularse de la tradición, distinguiendo tres etapas en toda la historia del arte. Una primera etapa de la «armonización de las formas», que abarca hasta el Renacimiento, una segunda, centrada en el valor de «lo tridimensional», hasta el impresionismo, y la tercera, centrada en «el empirismo de la visión», que abarca impresionismo, futurismo y cubismo hasta llegar a sus teorías del *unismo*.

El cuadro unista, «no poseía sentido tradicional alguno como cuadro-objeto, sino el de su "simple existencia", y precisamente el hecho de revelar esta "existencia" era la teoría practicada por todo artista contemporáneo»⁹⁶.

Para Strzemiński, con el desarrollo del impresionismo los artistas se han dado cuenta de que «nuestra visión no es un sistema matemático inmóvil sino una actividad fisiológica mutable»⁹⁷.

Para desarrollar su teoría parte del análisis del arte barroco. En él encuentra que éste estilo se desarrolla en dualismos de la forma que crean una serie de conflictos a la composición del cuadro como son: la construcción concéntrica del barroco, que entra en conflicto con los bordes del formato del cuadro; el color que fluye con independencia de la línea frente a la necesidad de combinar ambos, línea

94 Jaromir Jedliński, "La construcción de la visión", Yvars, J.F., (dir.), *Władysław Strzemiński*, IVAM, Centre Julio Gonzalez, 10 febrero- 24 abril, Valencia: Aldeasa, 1994, p. 20

95 Bois, Y. A., "Strzemiński and Kobra: In Search of Motivation", *Painting as Model*, Cambridge (Mass.) & Londres: The MIT Press, 1990, p. 123, cit. en: Jaromir Jedliński, "La construcción de la visión", Yvars, J.F., (dir.), *Władysław Strzemiński*, IVAM, Centre Julio Gonzalez, 10 febrero- 24 abril, Valencia: Aldeasa, 1994, p. 20

96 Turowski, Andrzej, "La fisiología del ojo", Yvars, J.F., (dir.), *Władysław Strzemiński*, IVAM, Centre Julio Gonzalez, 10 febrero- 24 abril, Valencia: Aldeasa, 1994, p. 36

97 Strzemiński, W., *Teoria widzenia*, Cracovia, 1958, p167. Citado En: Turowski, Andrzej, "La fisiología del ojo", Yvars, J.F., (dir.), *Władysław Strzemiński*, IVAM, Centre Julio Gonzalez, 10 febrero- 24 abril, Valencia: Aldeasa, 1994, p. 37

y color, hacia la definición de la forma; el uso del color queda limitado a contrastes de complementarios y de luces y sombras; el dinamismo de la línea para crear tensión frente a la simplicidad de la propia línea; el contraste entre las formas, inconexas, opuestas y aisladas, que crea conflictos compositivos. Si estas son las dualidades que él encuentra planteadas por el barroco, su sistema *unista* trata de crear obras que se alejen de esta manera de dirigirse por oposiciones. Busca romper esos dualismos y contrastes en la creación de una totalidad visual donde confluyan el equilibrio formal (formato rectangular, superficie plana, color, línea) y un deseo de desligarse de la realidad y el significado. El propósito es llegar a realizar obras completamente objetivas, en las que los elementos formales en contraposición no influyan en las emociones del creador o del espectador. De ahí el nombre de *unismo*, ya que la obra se genera no por confrontación sino por el uso de unos elementos lo más neutrales posible, buscando la coherencia, la igualdad de tono en saturación y brillo, la igualdad o equilibrio de formas y la no creación de fondos ni la sensación temporal ⁹⁸.

La pintura no comunica nada, no expresa nada, no representa nada simplemente es, existe. La obra de arte es un todo orgánico visual ⁹⁹.

Desde sus inicios sus formas son biomórficas ya que las formas no deben ser simétricas, pues la composición simétrica nunca llegará a una genuina composición.

Cada eje de simetría puede ser prolongado indefinidamente y, por tanto, fracasar en la realización de un todo completo y coherente ¹⁰⁰.

La pintura debe acercarse a la naturaleza ya que en ella los elementos que la constituyen se comportan como entes orgánicos que se relacionan en la totalidad.

98 Iwona DeBoer, Barbara, *Four arts redefined. Wladyslaw Strzeminski's theory of unism*, Master of Arts, 2005 [Tesis doctoral], p. 18-19. Disponible en: drum.lib.umd.edu/bitstream/.../umi-umd-2528.pdf

99 "[T]he painting does not convey anything, does not express anything, does not represent anything – it simply is, it exists. The work of art is a VISUAL ORGANIC WHOLE". Strzeminski citado en: Iwona DeBoer, Barbara, *Four arts redefined. Wladyslaw Strzeminski's theory of unism*, [Master of Arts], University of Maryland, 2005, p. 13 citado en: Strzeminski, "O Nowej Sztuce," [On New Art] Blok 2 (1924): 2.

100 Strzeminski citado en: Iwona DeBoer, Barbara, *Four arts redefined. Wladyslaw Strzeminski's theory of unism*, [Master of Arts], University of Maryland, 2005, p.19

La concepción dualista debe ser reemplazada por la Unista. Más que las expresiones dramáticas sublimes y el poder de las fuerzas [obtener] -un cuadro, tan orgánico como la naturaleza ¹⁰¹.

Al mismo tiempo realizaba, junto con su mujer, las llamadas «composiciones arquitectónicas» ¹⁰² pinturas basadas en el número de oro y en el uso formal de los elementos, colores, líneas y formas buscando un equilibrio gestáltico postulado después por Rudolf Arnheim ¹⁰³. Ambas, la totalidad y las partes, se diferencian claramente y solamente se pueden dividir como pertenecientes a una estructura, no de forma arbitraria.

La continuidad en la realización de este tipo de obras es difícil de mantener, por ello evoluciona, en los años 30 hacia las denominadas *Pejzaze Morskie* (Marinas), unas obras en las que la mancha de color entra en contraste con otras manchas de color, en la dualidad antes rechazada, y una libertad de la línea, que crea formas orgánicas, con respecto a esa mancha, de la que queda desplazada, en apariencia independiente pero en fuerte correspondencia, «lo que consecuentemente reflejaba una huella retinal de la mutua influencia de las formas» ¹⁰⁴. Resulta revelador como estas obras, menos limitadas por enunciados teóricos, al incorporar esa libertad en la forma y el color nos acercan a una experiencia emocional que nos pone en comunicación con la propia obra, de una fuerza gráfica y una pureza mucho más cercana a sus postulados que la pura matemática. Aunque mantiene parte de la manera de trabajar de su época unista ahora su obra está

101 "The dualistic conception must be replaced by the Unist one. Rather than (More) the sublime dramatic outbursts and the power of forces – a picture, as organic as nature". Iwona DeBoer, Barbara, J.F., (dir.), *Władysław Strzemiński's theory of unism*, [Master of Arts], University of Maryland, 2005, p.18-19 citando a Strzemiński, *Unizm w Malarstwie*, 10, English translation as in Bois, "Władysław Strzemiński...", 137

102 Janina Ladnowska, "El constructor y su obra abierta", Yvars, J.F., (dir.), *Władysław Strzemiński*, IVAM, Centre Julio Gonzalez, 10 febrero- 24 abril, Valencia: Aldeasa, 1994, p. 28

103 Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid: Alianza Forma, 1985, p. 94

104 Jaromir Jedliński, "La construcción de la visión", Yvars, J.F., (dir.), *Władysław Strzemiński*, IVAM, Centre Julio Gonzalez, 10 febrero- 24 abril, Valencia: Aldeasa, 1994, p. 19

«más cercana a la vida y a la necesidad del tiempo actual»¹⁰⁵. La reacción emocional ante la combinación plástica del cuadro no tiene para Strzemiński nada que ver con la expresión de la individualidad. Ya en sus escritos de esta época, Strzemiński es muy crítico con el surrealismo como expresión del yo.

En 1936 prolonga un discurso «sobre la necesidad de "construir formas" y sobre su relación con el curso de la actividad humana; sobre la relación entre el arte y la técnica [...] y sobre la necesidad de la organización utilitaria por parte del arte de las funciones vitales de la sociedad en vez de expresar los sentimientos del individuo ¹⁰⁶.

Su obra evoluciona hacia el concepto de «consciencia visual», alejándose en parte de las teorías unistas y desarrollando una teoría de la visión que será la que incorpore a sus obras posteriores. El pensamiento de Strzemiński se halla cercano al positivismo y a la psicología del comportamiento (*behaviorism*), que afirma que éste está regulado por unas leyes del equilibrio y sometida al condicionamiento¹⁰⁷. El ser humano habita en una sociedad a la que debe aportar parte de la cultura generada. Por tanto, el acto de creación debe revertir de nuevo a esa cultura.

En el mundo motivado y organizado desde el punto de vista cultural, que es resultado de una fuerza creadora, la responsabilidad tanto por el mundo como por el proceso del desarrollo, es la tarea del hombre que lo crea a través de su actividad ¹⁰⁸.

105 Jaromir Jedliński, "La construcción de la visión", Yvars, J.F., (dir.), *Władysław Strzemiński*, IVAM, Centre Julio Gonzalez, 10 febrero- 24 abril, Valencia: Aldeasa, 1994, p. 19

106 Janina Ladnowska, "El constructor y su obra abierta", Yvars, J.F., (dir.), *Władysław Strzemiński*, IVAM, Centre Julio Gonzalez, 10 febrero- 24 abril, Valencia: Aldeasa, 1994, p. 30

107 La consciencia propia y del mundo, y en el sentido social la cultura humana, es el principal mecanismo psicológico que hace posible el estudio y la actividad; las causas de cualquier patología están en la paralización, en la regresión o en la constante adaptación de los individuos a las formas inferiores del desarrollo. Turowski, Andrzej, "La fisiología del ojo", Yvars, J.F., (dir.), *Władysław Strzemiński*, IVAM, Centre Julio Gonzalez, 10 febrero- 24 abril, Valencia: Aldeasa, 1994, p. 43

108 Cf. Bois, Y.A.: "W poszukiwaniu motywacji", citado en: Strzemiński, W.: *In memoeriam*, op.cit. Una versión un poco diferente fue publicada en el libro de este autor: *Painting as Model*, Cambridge (Mass.) & Londres: The MIT Press, 1990, citado en: p.44, Turowski, Andrzej, "La fisiología del ojo", Yvars, J.F., (dir.), *Władysław Strzemiński*, IVAM, Centre Julio Gonzalez, 10 febrero- 24 abril, Valencia: Aldeasa, 1994

En su libro sobre la teoría de la visión, relaciona la fisiología del ojo con la consciencia visual. El contenido visual debe estar dirigido hacia la consciencia visual.

No es la imagen sino la historia político-económica, "las condiciones de vida del hombre" que le obligan a observar un cierto número de fenómenos visuales. La totalidad de esos fenómenos se llama el contenido visual ¹⁰⁹.

La fisiología del ojo que antes había sido el eje de sus creaciones ahora se supedita a la consciencia visual.

Lo importante en el proceso de la visión es la consciencia que gana el hombre a través de su visión, y no lo que el ojo registra mecánicamente. Mayor consciencia visual refleja entonces el proceso del desarrollo humano ¹¹⁰.

Strzemiński se da cuenta en estos años de cómo la realidad y los fenómenos que provoca son tan importantes como sus teorías de la visión. En las marinas amplía el contenido visual con los fenómenos de la naturaleza y la inmersión del ser humano en su entorno.

Es interesante remarcar que este giro en la concepción de la obra, coincide con el periodo de la invasión nazi en Polonia, y es justamente en este momento cuando realiza una obra directamente relacionada con el drama de los acontecimientos que esta viviendo. De esta época datan los dibujos de línea pura y expresionista, en los que se representa la deportación y la muerte, el sufrimiento del pueblo judío. En una de las primeras series, que titula *Las manos que no están entre nosotros* (1940), la línea de lápiz es desnuda y sinuosa, casi atormentada, desarrollándose sobre un fondo blanco, representando manos temblorosas y deformes, en el mismo gesto gráfico que utiliza en las marinas. La simplicidad de la

109 Cf. Bois, Y.A.: "W poszukiwaniu motywacji", citado en: Strzemiński, W.: *In memoeriam*, op.cit. Una versión un poco diferente fue publicada en el libro de este autor: *Painting as Model*, Cambridge (Mass.) & Londres: The MIT Press, 1990, citado en: p.44, Turowski, Andrzej, "La fisiología del ojo", Yvars, J.F., (dir.), *Władysław Strzemiński*, IVAM, Centre Julio Gonzalez, 10 febrero- 24 abril, Valencia: Aldeasa, 1994

110 Turowski, Andrzej, "La fisiología del ojo", Yvars, J.F., (dir.), *Władysław Strzemiński*, IVAM, Centre Julio Gonzalez, 10 febrero- 24 abril, Valencia: Aldeasa, 1994, p. 44

obra, la referencia a cuerpos fragmentados y lo explícito del título cargan la obra de dramatismo, un dramatismo que se acentuará en las obras posteriores y que toman de ésta algunas de las formas, ya que estos dibujos están en la raíz de lo que será su obra más interesante para nuestro estudio, una serie de nueve collages que son lo último que realiza sobre la guerra, titulados *A mis amigos los judíos* (1945). En la composición de los collages se utilizan fotografías publicadas sobre los *guettos* y los campos de concentración. La imagen se dispone como recortes nítidos sobre el fondo vacío del papel. El documento fotográfico es reutilizado y presentado como parte central del cuadro al que se le añade la grafía o una mancha de color. El estilo de estos dibujos los encontramos en sus *Marinas* y en los dibujos anteriormente nombrados ya que utiliza planchas que calca y repasa fuertemente con tinta. Ambas partes, fotografía y dibujo, mantienen su autonomía intensificando por ello el diálogo entre ellas y dotándolas de un mayor dramatismo. El artista propone una limpieza y pulcritud en el trazo, junto al cual o bajo el cual la imagen fotográfica a veces se recorta y otras se sitúa en los límites del marco. La composición fuera del marco nos habla de las ausencias. El vacío del fondo no está enmascarado con trazos ni imágenes sino que actúa como soporte que juega un papel de zonas negativas-positivas. En esta obra el diálogo entre la mancha y el fondo es parte importante del discurso. Aunque en la representación por el contorno las figuras humanas se convierten en signo gráfico, es en esta abstracción de personajes que sufren donde se concentra toda la fuerza expresiva del dolor y la ausencia. Los collages crean tanto impacto ahora como debieron de crear las fotografías cuando se dieron a conocer entonces por la prensa. La grafía no sólo habla de la memoria sino de la necesidad de no olvidar, de pedir explicaciones.

Los ciclos de dibujos y collages de los años de la guerra no se refieren a la realidad visual, expresan la pura emoción que sale desde dentro, pero que está inspirada en la situación. Esto se debía a que la situación de

Strzemiński era humillante como lo era la ocupada Łódź, que había sido absorbida por el Reich como Litzmannstadt (una ciudad humillada). No había ninguna alternativa de soluciones utilitarias, racionales y constructivas¹¹¹.

Toda esta serie fue donada por el autor al Instituto Yad Vashem de Jerusalén¹¹². Esta obra, que sale del sentimiento y las vivencias más profundas del artista, no puede realizarse desde el planteamiento puramente intelectual, desde las teorías racionales de cualquier sistema. En ella el grafismo juega un papel emocional fundamental que se sitúa más allá de la mera asociación mental de ideas. En esta obra Strzemiński rescata los acontecimientos y es capaz de traspasar el contenido de la imagen como descripción. El texto de los títulos ayuda como metáforas volviendo a incidir en los hechos.

Vemos que en el artista son los acontecimientos los que le ayudan a evolucionar desde la idea de «conciencia visual» a la comprensión del papel de la cultura en el entorno humano y para ello, en relación a nuestra idea de *rescate*, no duda en utilizar imágenes provenientes de periódicos y revistas, para por primera vez tomar acción directa en la sociedad. Estas obras se convierten en archivos “dialogantes”, archivos que no sólo muestran sino que denuncian.

Ante, primero la impresión y luego la necesidad de expresión frente a un hecho, hallamos la imagen de prensa como desencadenante del tema del artista. Si pensamos en los desastres de la guerra de Goya, vemos que imaginaba los hechos y los dibujaba como narraciones visuales que ilustraban los acontecimientos en general. Goya realiza una declaración de la masacre de la guerra, en la sociedad civil y en la propia contienda. Pero cuando utilizamos como base de la obra una

111 Jedlinski Jaromir, “La construcción de la visión”, Yvars, J.F., (dir.), *Władysław Strzemiński*, IVAM, Centre Julio Gonzalez, 10 febrero- 24 abril, Valencia: Aldeasa, 1994, p. 30-31

112 Strzemiński donó el ciclo completo, a excepción de un collage que le regaló a Przyboś, al Instituto Yad Vashem de Jerusalén por mediación de su antiguo alumno Judyta Sobel. Zenobia Karnicka “La vida y la obra de Władysław Strzemiński”, Yvars, J.F., (dir.), *Władysław Strzemiński*, IVAM, Centre Julio Gonzalez, 10 febrero- 24 abril, Valencia: Aldeasa, 1994, p. 87

fotografía concreta de prensa, en la que el acontecimiento es “puntual”, ocurre sobre “otros” y por tanto es más fácil distanciarse del sufrimiento, el uso del collage puede devolver el drama a primer plano de la conciencia sin permitir el alejamiento. En Strzemiński, es a través de la grafía donde se hace universal el sufrimiento.

V. 2.3. Eulàlia Grau

Eulàlia Grau es una artista afincada en Barcelona que realiza las principales obras que nos interesan en los años 70. Los collages de esta época están bajo la influencia de las ideas de Foucault en cuanto a las estructuras de poder, llevándolo sobre todo a la temática feminista y social. Es en esta época cuando realiza su producción más directamente implicada con el collage, aunque, tras un intervalo de varios años en Alemania y China, regresa actualmente a la esfera artística con las tecnologías contemporáneas como el vídeo e internet, produciendo el mensaje mediante la manipulación y contraposición de fotografías, algunas propias y otras tomadas de la red y otros medios de comunicación, en lo que ella denomina «instalación»¹¹³. Las temáticas que le preocupan serán parecidas, la problemática social, la corrupción y el poder. Recientemente ha sido reconocida su labor a través de una exposición de toda su obra, realizada en el MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona) en 2013, que en el contexto de la crisis actual recupera su fuerza reivindicativa.

Sus inicios como artista coinciden con el final de la dictadura franquista y en ese clima contestatario y revolucionario de los 70 a Eulàlia Grau le interesa conocer el funcionamiento del sistema que domina la sociedad, buscando, a través de los medios de comunicación que la representan, una «confrontación entre relación del

113 Museu d'art contemporani de Barcelona, MACBA, Eulàlia Grau, *Mai no he pintat àngels daurats*, Comisaria Teresa Grandas, Barcelona: 2013, p. 148

poder y estructuras que lo sustentan»¹¹⁴, en clara alusión al pensamiento de Foucault en el que el poder se expresa y controla a través de estructuras creadas para perpetuar su dominio. Los medios de comunicación son instrumentos del poder y por ello el trabajo con imágenes tomadas de ellos busca el desenmascaramiento de estas estructuras partiendo de la realidad que representan. La denominación de *Etnografía* hace precisamente referencia a la idea de descripción de la realidad mediática.

Se considera una pintora que no pinta. Intencionadamente rechaza ser considerada “pintora” pues esto implica aspectos como tradición, discriminación de género (lo que una mujer “debe” pintar) o elitismo. Por un lado, en su reflexión sobre la pintura tradicional no comparte la idea del arte por el arte, un arte que piensa en torno a sí mismo sin tener en cuenta los problemas de la sociedad en la que se desarrolla. Considera que cuando, por ejemplo, Murillo pinta la pobreza de un niño, ésta es sólo un “tema” pictórico en la que la pincelada enmascara la realidad, quedándose la miseria en una escena costumbrista revestida de belleza por la luz y el color de la propia factura pictórica. Para ella, el uso de las técnicas de la pintura tradicional alejan al espectador del contenido social del cuadro. Como explica Teresa Grandas, en Eulàlia Grau,

La concepción del arte, más allá de las definiciones formales esteticistas, se asimilan a una actividad de regeneración crítica, de invención social y de revulsivo político. La artista cuestiona la noción misma de representación, pues entiende la práctica artística como una práctica relacional, socializadora, que rompe las competencias que tradicionalmente se le atribuían. Enuncia y denuncia la realidad, toma fragmentos extraídos de los

114 Vídeo: sobre la exposición de Eulàlia Grau_Nunca he pintado ángeles dorados_-1.mp4. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/exposicions-eulalia-grau/1/exposiciones-antérieures/expo>

medios de comunicación que «nos cuentan» y construyen redes significantes ante las que no se puede permanecer impassible ¹¹⁵.

A su vez, su crítica se dirige al encasillamiento a que está sometida una mujer “que pinta”; cuando, preguntada por su ocupación, dice que es pintora, la gente se imagina temas considerados tradicionalmente femeninos, “cursilerías como flores y paisajes” ¹¹⁶. Para ella, el peso de su ideología política es mayor que el placer de la pintura, licencia que no se permite tomar ante el sufrimiento de la sociedad que le rodea ¹¹⁷. Estas razones hacen que encuentre en el collage el medio idóneo para expresarse, pues le permite alejarse de la estetización de la pintura para comunicar sus ideas: «El collage es un trabajo muy crudo, muy directo y no utiliza subterfugios» ¹¹⁸. La pintura debe de ser una herramienta para el activismo político y social.

Su opción estética no se entiende sin un firme compromiso ético: ocupa un lugar destacado entre las prácticas artísticas que constituyen el espacio de expresión de los feminismos de finales de la modernidad, y forman parte de los movimientos de opinión que impulsan profundos cambios en la sociedad durante los últimos años de la dictadura de Franco y la Transición ¹¹⁹.

Se considera artista en cuanto que mediadora entre la sociedad y sus conflictos. El material de su obra no reside en las ideas abstractas, como en los pintores conceptuales con los que convive sino que lo encuentra en la calle ¹²⁰.

115 *La concepció de l'art, més enllà de les definicions formals esteticistes, s'assimila a una activitat de regeneració crítica, d'intervenció social i de revulsiu polític. L'artista qüestiona la noció mateixa de representació, ja que entén la pràctica artística com una pràctica relacional, socialitzadora, que trenca les competències que tradicionalment se li atribueïen. Enuncia i denuncia la realitat, agafa fragments extrets dels mitjans de comunicació que «ens l'expliquen», i construeix xarxes significants davant les quals no podem quedar impassibles.* Grandas, Teresa (Comisaria), Museu d'art contemporani de Barcelona, MACBA, *Eulàlia Grau, Mai no he pintat àngels daurats*, Barcelona: 2013, p. 31-32

116 Audio: Sonia175_eulalia_grau.mp3. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-eulalia-grau/1/exposiciones-antiores/expo>

117 Audio: fons19_eulaliagrau.mp3. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-eulalia-grau/1/exposiciones-antiores/expo>

118 Audio: fons19_eulaliagrau.mp3. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-eulalia-grau/1/exposiciones-antiores/expo>

119 Cutline by Chris Pearson, Espacio Urbano y Tecnologías de Género, 2014. Disponible en http://espaciourbanoytecnologiasgenero.blogs.upv.es/Eulalia_Grau. Nunca he pintado ángeles dorados.html

120 Audio: fons19_eulaliagrau.mp3. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-eulalia-grau/1/exposiciones-antiores/expo>

sociedad orientándola hacia el consumo ¹²³ . Lo que la publicidad hace a nivel inconsciente, un arte socialmente comprometido debe hacerlo consciente.

La obra de Eulàlia nos sitúa en la paradoja de tener que «ver» aquello que nos rodea, que estamos mirando pero que no queremos o no podemos percibir. Sus trabajos se insertan en la representación de lo real partiendo de un medio artístico, que hace de transmisor crítico para devolvernos a esa misma realidad de la que partíamos, desenmascarando no solo lo visible sino lo que permanece oculto ¹²⁴.

La yuxtaposición de imágenes y texto, le permite hacer otro relato y en la combinación se puede analizar «formas de relación de las estructuras de poder en que lo que se queda fuera es penalizable» ¹²⁵. Siempre acompaña sus obras con un pie de foto, que sirve para explicar la intención y motivación de la obra, dirigida a que el espectador haga su propia reflexión.

Como apunta Teresa Grandas, su obra funciona de forma muy parecida a los montajes de Martha Rosler *Bringing the War Home* (1967-1972). Ambas artistas utilizan las imágenes de forma directa, con acusación, sin subterfugios y apoyándose en la confrontación para poner en evidencia «la verdad por la yuxtaposición de dos realidades» ¹²⁶. De forma similar a Martha Rosler, Eulàlia Grau presenta sus obras en contextos periféricos como podía ser la citada galería Vinçon, o en entornos atípicos como en la obra *El cost de la vida* (1977-1979) que consistió en un gran cartel de 15 metros desplegado en el exterior de la fábrica de electrodomésticos Lavis de Barcelona en mayo de 1960, con motivo de una huelga

123 Mc Luhan, *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*, Hamburg, Gingko Press, 2002. Citado En: Grandas, Teresa (Comisaria), Museu d'art contemporani de Barcelona, MACBA, *Eulàlia Grau, Mai no he pintat àngels daurats*, Barcelona: 2013, p. 162

124 L'obra d'Eulàlia ens situa en la paradoxa d'haver de «veure» allò que ens envolta, que estem mirant però que no volem o no podem percebre. Els seus treballs s'insereixen en la representació de la realitat partint d'un mitjà artístic, que fa de transmissor crític per tornar-nos a aquesta mateixa realitat de la qual partiem, desenmascarant no només el que és visible, sinó també el que està ocult. Museu d'art contemporani de Barcelona, MACBA, *Eulàlia Grau, Mai no he pintat àngels daurats*, Comisaria Teresa Grandas, Barcelona: 2013, p. 32

125 Teresa Grandas, Visita a la exposició con la autora, DR-100 (Audio). Disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-eulalia-grau/1/exposiciones-antérieures/expo>

126 Audio: fons19_eulaliagrau.mp3. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-eulalia-grau/1/exposiciones-antérieures/expo>

de trabajadores. Sin embargo, el cartel, deliberadamente antiestético, pasó desapercibido y el tiempo se encargó de hacerlo desaparecer ¹²⁷.

Lo que llama la atención en Eulàlia Grau es que siempre se expresa partiendo de su experiencia de situaciones reales y concretas. Por ejemplo, para hablar de la situación de desigualdad social de la mujer, nos cuenta cómo una vez que estuvo en un casal (lugar de encuentro de un barrio) «dónde sólo había hombres que jugaban a las cartas, que se habían levantado, desayunado y después irían a casa donde la mujer les tenía preparada la comida y después a la siesta [...]». O la realidad de la mujer en los años 70, en que cobra sueldos más bajos, o la situación de las cárceles y la violencia represiva. Como apunta la autora son las estructuras de poder, la familia, la escuela, el ejército, los que nos organizan la vida ¹²⁸. En *Discriminación de la Dona* (1977), trata el tema de crítica a la situación de la mujer presentando en un collage todas las restricciones y obligaciones de la mujer española manipulada por la ideología nacional-católica.

En Eulàlia Grau el tema de la obra es el acontecimiento, el hecho real, que introduce y evidencia en los títulos de sus obras, como en *...Inventemos también nosotros...* '76 que además subtitula, *No hi ha justícia JUSTA. No més hi ha justícia de classe* [No hay justicia JUSTA. Nada más hay justicia de clase] (1976). Estos títulos se toman de frases reales que se dijeron en el proceso judicial que siguió al acontecimiento.

Para abordar sus obras, analiza la prensa, leyendo entre líneas, agrupando las imágenes por temas «cuando veía la pareja las juntaba sin más, sin teorías, supongo que es la forma mía de pensamiento, no veo las cosas solas», también documentándose sobre el tema que le interesa ¹²⁹.

127 Museu d'art contemporani de Barcelona, MACBA, Eulàlia Grau, *Mai no he pintat àngels daurats*, Comisaria Teresa Grandas, Barcelona: 2013, p. 166

128 128 Audio: fons19_eulaliagrau.mp3. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-eulalia-grau/1/exposiciones-antiores/expo>

129 *Ibid.*

En esta obra narra dos historias paralelas en el tiempo, tratadas en los periódicos de forma desigual. El personaje de la clase alta es marcadamente seguido por la prensa y el personaje humilde apenas es reflejado. Las narraciones son secuencias fotográficas con pie de foto explicativo donde vamos recreando la historia. Se trata del poderoso empresario perteneciente al Opus Dei Juan Vilá Reyes, hallado culpable y condenado por estafar al Estado y dismantelar la empresa Matesa, y que es finalmente indultado, frente a la realidad de Diego Navarro, un obrero de la construcción herido en una manifestación y muerto al día siguiente en extrañas circunstancias en la cárcel, dejando viuda y cinco hijos. Eulàlia Grau realiza ella misma la fotografía que muestra a la familia de Diego Navarro puesto que la prensa apenas recogió el caso. Indignada, contempla la prensa como un cómic, «a ver qué ocurre mañana»¹³⁰.

Quando trabajas o realizas algo, aprendes mucho, aportas de lo que tienes dentro, elegir un tema es importante, hay muchos temas, la sociedad no tiene fondo, aparecen nuevos temas al día siguiente, van cambiando las formas pero en realidad lo importante continua igual, para evolucionar tenemos que ser maduros y la sociedad no lo está¹³¹.

Para Grau el collage está muy vigente en estos días ya que la prensa está constantemente aportando motivos de injusticia social. Como dice Bertold Bretch,

El desorden del mundo, ahí está el tema del arte. Imposible afirmar que, sin desorden, no habría arte, y tampoco que podría haber uno: no conocemos ningún mundo que no sea desorden¹³².

En su trabajo artístico denota una preocupación por el cómo se nos muestra la información y lo necesario que es un cambio en la sociedad. Mantiene la idea de que la realidad sólo se puede entender desde la confrontación por la yuxtaposición

130 Audio: fons19_eulaliagrau.mp3. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-eulalia-grau/1/exposiciones-antérieures/expo>

131 Vídeo: Collage Vigent_ Exposició Eulàlia Grau MACBA-1.3gp. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-eulalia-grau/1/exposiciones-antérieures/expo>

132 Bertolt Brecht, citado en: Didi-Huberman, G., *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2013, p. 23-24

de imágenes que se relacionan por conceptos enriquecedores, «nos muestran una sola para engañarnos, si miras dos realidades juntas surge la verdad», por ello el collage es una alternativa, un medio de comunicación, «un diálogo hecho con imágenes»¹³³. Muchas de sus obras se presentan a modo de atlas, disponiendo las imágenes sobre unos grandes paneles, una a continuación de otra o una sobre otra. Utiliza los diferentes tamaños que le proporcionan los originales. Su tendencia es siempre a la narración secuenciada.

En un momento en el que los medios de comunicación de masas y el exceso de imágenes tienen un papel central en la percepción de los hechos, el mensaje de Eulàlia Grau es de absoluta actualidad. En este sentido, el MACBA presenta también obra de producción reciente, como *Me gustaría morir en un lugar donde nadie me viera. María* (2011-2012), donde confronta la rutina de una mujer sin techo en las calles de Barcelona con imágenes procedentes de internet sobre casos actuales de corrupción política y financiera¹³⁴. Este título proviene de una enunciación de la misma protagonista, que es tratada en las imágenes con respeto a su intimidad, tanto para preservarla como para no personalizar en un problema que es social y no individual.

Eulàlia Grau destaca sobre todo por la forma de actuar como periodista e investigadora en sus obras. Esta actitud está en los orígenes del movimiento revolucionario comunista en que los artistas, como dice Didi-Huberman citando al poeta Tretiakov, se expresan en «términos cinematográficos y contra-informativos de "nuevos reportajes", el poeta debía colocarse "más cerca del periódico" de lo que nunca había estado antes» puesto que en los años de entreguerras la prensa ya había caído en las manos del poder convirtiéndose en instrumento para sus

133 Vídeo: Collage Vigent _ Exposició Eulàlia Grau MACBA-1.3gp. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-eulalia-grau/1/exposiciones-antérieures/expo>

134 Eulàlia Grau "Núvia i rentaplats (Etnografía)", 1973 08 feb. 2013 - 30 jun. 2013 MACBA. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-eulalia-grau/1/exposiciones-antérieures/expo>

intereses en la «fabricación del acontecimiento»¹³⁵. Esta actitud ante los medios incorpora el concepto de *rescate* en cuanto que nos devuelve una realidad que se pone de manifiesto en la transformación por la obra. Es el arte el que es capaz de reintegrarnos una realidad que los medios nos plantean como tal, sacándola de ese sistema de poder aportándole un sentido más crítico y libre. Lo que hace interesante a esta artista es que como afirma Teresa Grandas¹³⁶, la autora muestra los hechos, pero sin intención de elaborar conclusiones ni dogmas. Al final, es el espectador quien reflexiona y se hace las preguntas.

135 Continúa Didi_Huberman: [entre guerras]. Esta posición se acompañaba evidentemente de una crítica a una prensa ya caída, en toda Europa, en manos de las potencias financieras y las corrupciones políticas: toda la obra de Karl Kraus se expone, en esa época, como la acusación magistral de esta "fabricación de acontecimientos" por un periodismo sometido a los intereses de los poderosos. Los periódicos, decía Kraus, no cesan de "publicar", es decir, de "suministrar" o "colocar" (bringen) su mercancía desfigurada, mal pensada: por lo tanto, no se debe cesar de "liquidar" (umbringen) ese sistema. Citado En: Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2013, p. 16-17

136 VISITA EXPO Teresa Grandas. DR-100 (Audio). Disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-eulalia-grau/1/exposiciones-anteriores/expo>



House beautiful,
Giacometti (serie),
1967-72,
Martha Rosler

fotomontaje

Mitchell-Innes & Nash, New York
[13/05/2014] Disponible en:
[http://www.Mitchell-Innes&Nash/
Artists/MarthaRosler.html](http://www.Mitchell-Innes&Nash/Artists/MarthaRosler.html)



**Balloons, Bringing the
war home; House
Beautiful** (serie), 1967-72,
Martha Rosler

fotomontaje

Exit, "Cortar y pegar Cut &
Paste", n° 35, dir. Rosa Olivares,
2009, p. 96



Trac House Soldier,
1967-72,
Martha Rosler

fotomontaje

[13/05/2014] Disponible en:
[http://www.Mitchell-Innes&Nash/
Artists/MarthaRosler.html](http://www.Mitchell-Innes&Nash/Artists/MarthaRosler.html)



**Election (Lyndie),
Bringing the war home;
House Beautiful,** New
Series, 2004,
Martha Rosler

Fotomontaje

Exit, "Cortar y pegar Cut &
Paste", n° 35, dir. Rosa Olivares,
2009, p.97



Saddam's Palace (Febreze), Bringing the war home; House Beautiful, New Series, 2004,
Martha Rosler

[13/05/2014] Disponible en:
[http://
www.arthistoryarchive.com/
arthistory/feminist/images/
MarthaRosler-Saddams-Palace-
Febreze-2004.jpg](http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/images/MarthaRosler-Saddams-Palace-Febreze-2004.jpg)

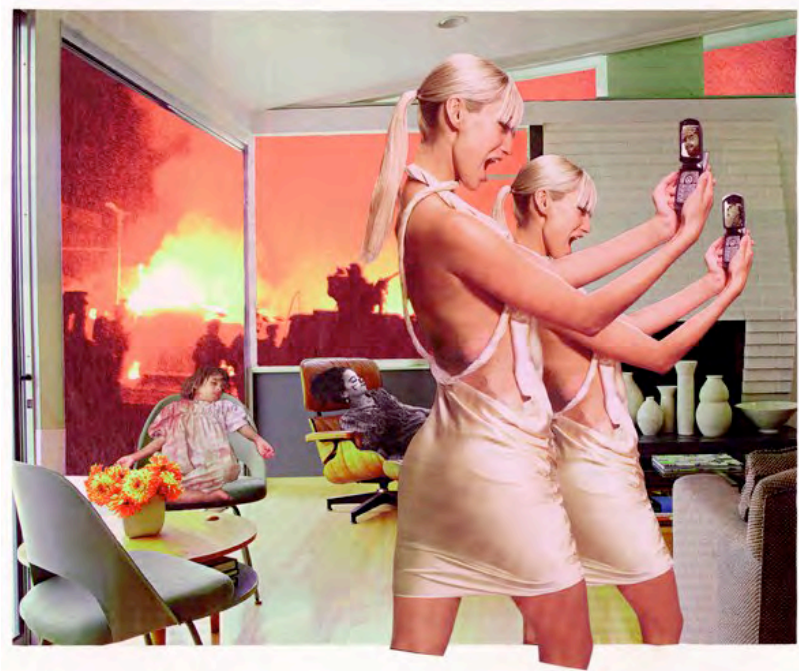


Photo-Op, Bringing the war home; House Beautiful, New Series, 2004,
Martha Rosler

[13/05/2014] Disponible en:
[http://
www.arthistoryarchive.com/
arthistory/feminist/images/
MarthaRosler-Photo-
Op-2004.jpg](http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/images/MarthaRosler-Photo-Op-2004.jpg)



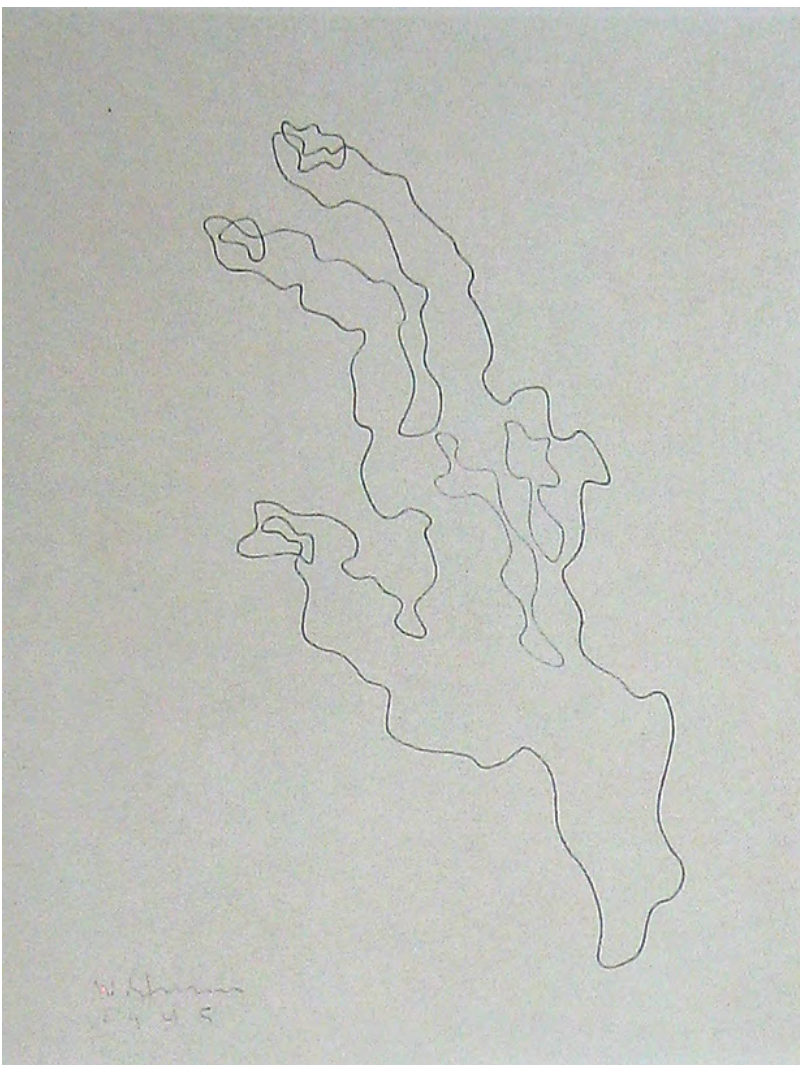
Obra unista, 1924-1929,
Władysław Strzemiński,

Yvars, J.F., (dir.), Władysław Strzemiński, IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valencia: Aldeasa, 10 febrero- 24 abril 1994, fotos sin paginar



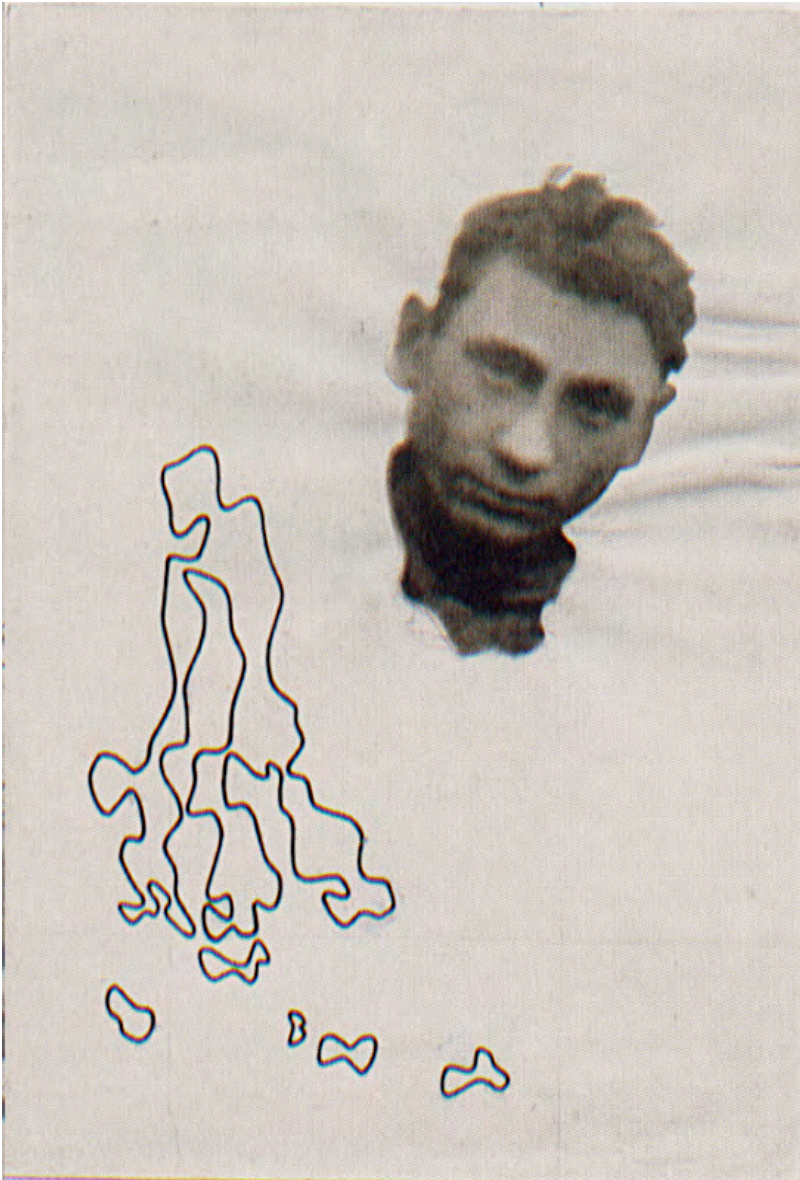
Pejzaze Morskie
(Marinas), 1930,
Władysław Strzemiński

Yvars, J.F., (dir.), Władysław Strzemiński, IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valencia: Aldeasa, 10 febrero- 24 abril 1994, fotos sin paginar



**Las manos que no están
entre nosotros**, 1940,
Władysław Strzemiński

Yvars, J.F., (dir.), Władysław Strzemiński, IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valencia: Aldeasa, 10 febrero- 24 abril 1994, fotos sin paginar

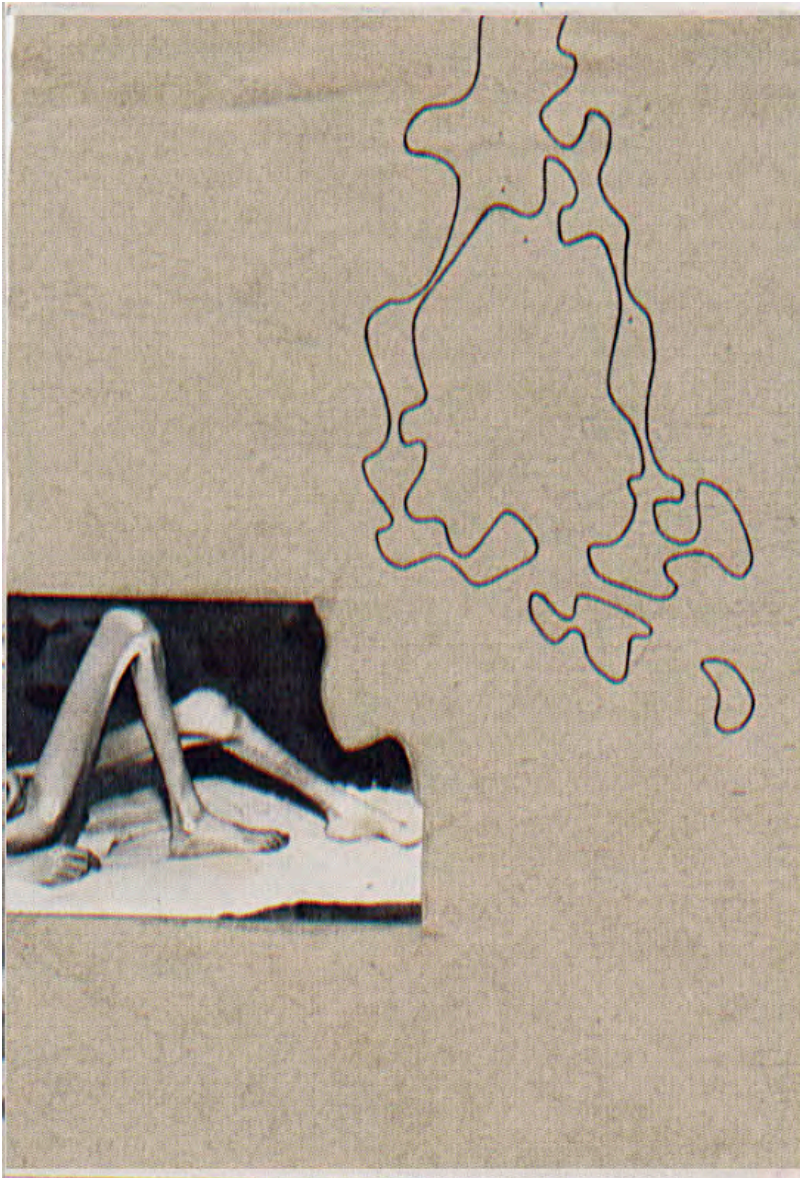


En pos de la existencia de pies que marquen un camino, 1945,
Władysław Strzemiński

33 x 23 cm.

tinta, *collage*, papel blanco

Didi-Huberman, George (comisario y textos), *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Sammlung Falckenberg de Hamburgo y el ZKM, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe (colaboración), 2011, p. 398



Tensor las piernas como cuerdas, 1945

Władysław Strzemiński

30 x 21 cm.

tinta, collage, papel blanco

Didi-Huberman, George (comisario y textos), *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Sammlung Falckenberg de Hamburgo y el ZKM, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe (colaboración), 2011, p. 398



Con las ruinas de las cuencas de los ojos demolidas- Pavimento con piedras como cabezas, 1945,
Władysław Strzemiński

30 x 21 cm.

tinta, *collage*, papel verdigris

Didi-Huberman, George (comisario y textos), *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Sammlung Falckenberg de Hamburgo y el ZKM, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe (colaboración), 2011, p. 399

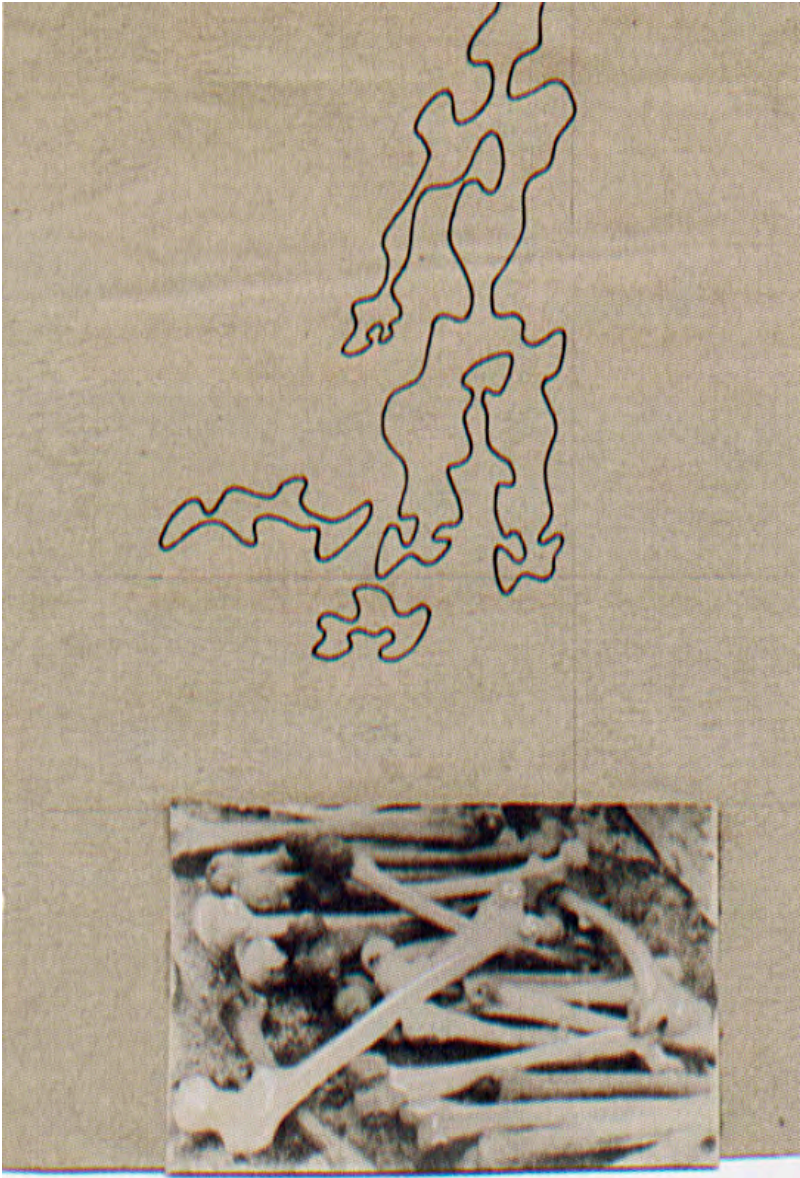


Voto y promesa en memoria de las manos (Seres que ya no están con nosotros), 1945, Władysław Strzemiński

30 x 21 cm.

tinta, *collage*, papel verdigris

Didi-Huberman, George (comisario y textos), *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Sammlung Falckenberg de Hamburgo y el ZKM, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe (colaboración), 2011, p. 399



Venas tensadas por las tibias, 1945,
Władysław Strzemiński

30 x 21 cm.

tinta, *collage*, papel verdigris

Didi-Huberman, George
(comisario y textos), *Atlas
¿Cómo llevar el mundo a
cuestas?*, Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid: Sammlung Falckenberg
de Hamburgo y el ZKM,
Museum für Neue Kunst,
Karlsruhe (colaboración), 2011,
p. 398



Las tibias huecas del crematorio, 1945,
Władysław Strzemiński

33 x 23 cm.

tinta, *collage*, papel blanco,
cartón

Didi-Huberman, George
(comisario y textos), *Atlas
¿Cómo llevar el mundo a
cuestas?*, Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid: Sammlung Falckenberg
de Hamburgo y el ZKM,
Museum für Neue Kunst,
Karlsruhe (colaboración), 2011,
p. 399

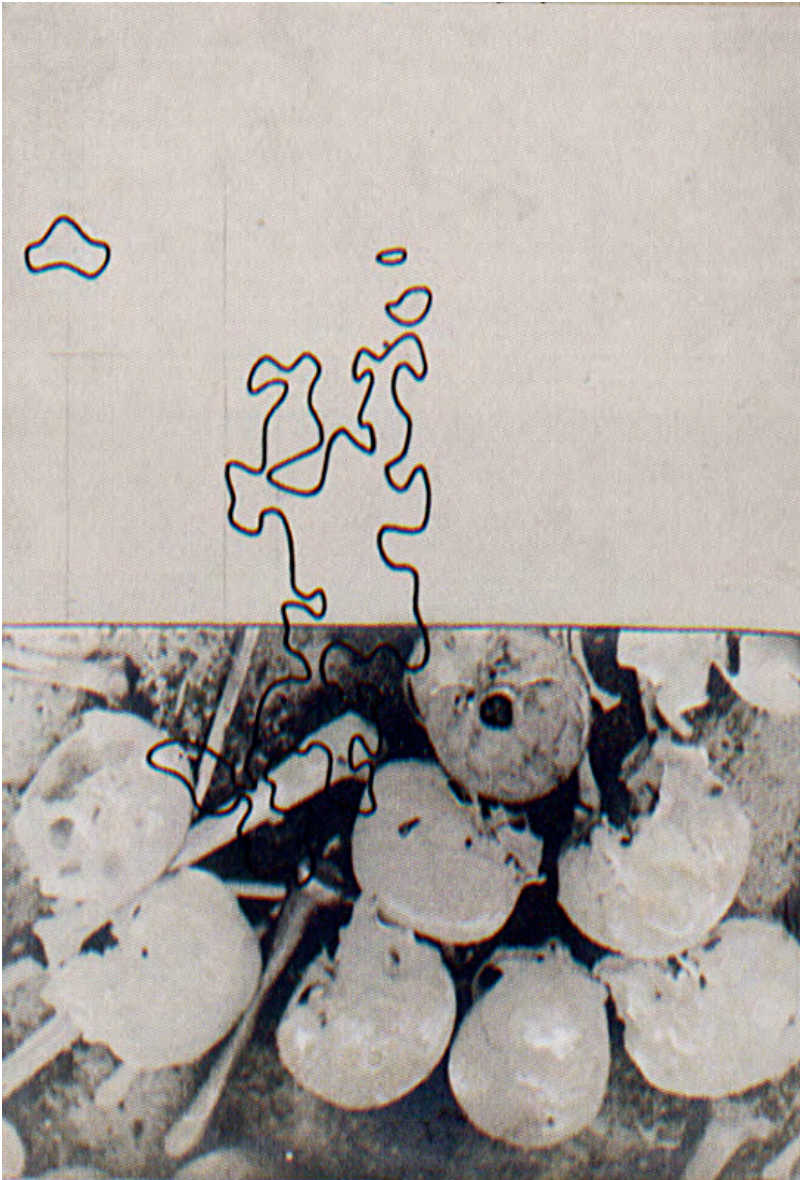


El pegajoso escenario del crimen, 1945,
Władysław Strzemiński

33 x 23 cm.

temple tinta, *collage*, papel blanco

Didi-Huberman, George (comisario y textos), *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Sammlung Falckenberg de Hamburgo y el ZKM, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe (colaboración), 2011, p. 399



La calavera del padre,
1945,
Władysław Strzemiński

33 x 23 cm.

tinta, *collage*, papel blanco,
cartón

Didi-Huberman, George
(comisario y textos), *Atlas
¿Cómo llevar el mundo a
cuestas?*, Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid: Sammlung Falckenberg
de Hamburgo y el ZKM,
Museum für Neue Kunst,
Karlsruhe (colaboración), 2011,
p. 398



Etnografies, 1972-1974,
Eulàlia Grau

Dimensiones variables

Emulsiones fotográficas sobre
tela

Grandas, Teresa (com.), *Eulàlia
Grau, Mai no he pintat àngels
daurats*, Museu d'art
contemporani de Barcelona,
MACBA, Barcelona: 2013, p. 35



Etnografies, Cafés de brasil (1972),
1972-1974,
Eulàlia Grau

Dimensiones variables

Emulsiones fotográficas sobre tela

Grandas, Teresa (com.), *Eulàlia Grau, Mai no he pintat àngels daurats*, Museu d'art contemporani de Barcelona, MACBA, Barcelona: 2013, p. 52



El cost de la vida,
1977-1979,
Eulàlia Grau

110 x 1.580 cm.

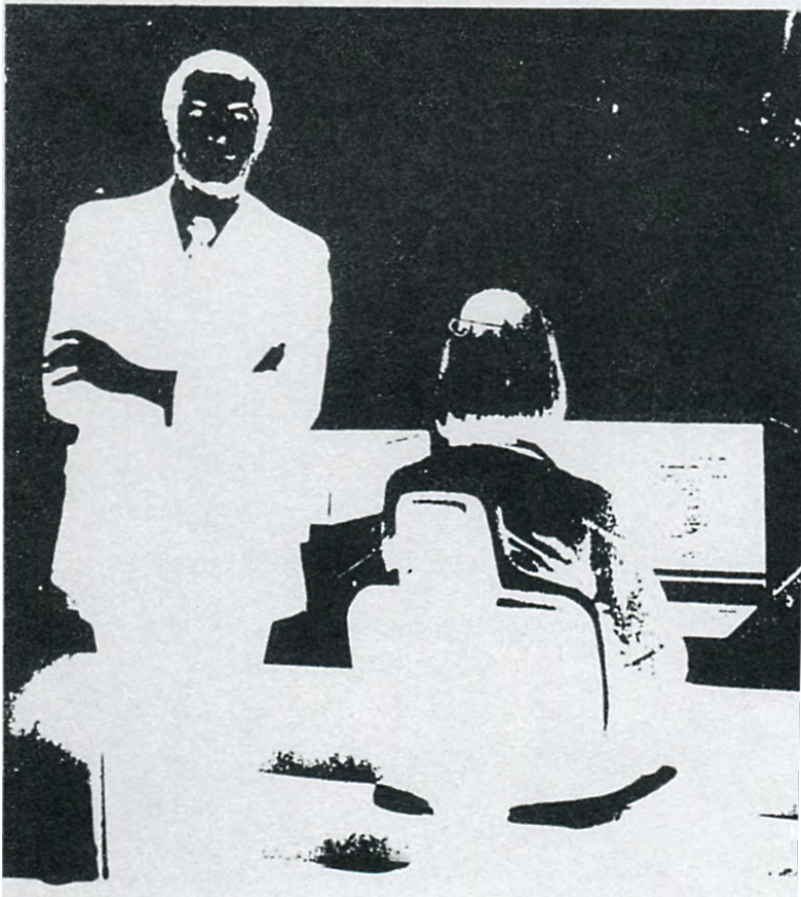
Cartel Cianotipo

Grandas, Teresa (com.), *Eulàlia Grau, Mai no he pintat àngels daurats*, Museu d'art contemporani de Barcelona, MACBA, Barcelona: 2013, p. 115



**Discriminació de la
dona**, 1977,
Eulàlia Grau

25 ejemplares numerados y
firmados



50,5 x 75,4 cm. y
75,4 x 50,5 cm.

Serigrafías sobre acetato y
plástico

Grandas, Teresa (com.), *Eulàlia
Grau, Mai no he pintat àngels
daurats*, Museu d'art
contemporani de Barcelona,
MACBA, Barcelona: 2013, p.
110



.....Inventemos también nosotros... 1976,
Eulàlia Grau

60 x 50 m, 50 x 60 cm. y 10 x 50 cm.

Fotografías a las sal de plata sobre madera

Libro: impresión fotográfica sobre papel, 29,5 x 21 cm.

Grandas, Teresa (com.), *Eulàlia Grau, Mai no he pintat àngels daurats*, Museu d'art contemporani de Barcelona, MACBA, Barcelona: 2013, p. 90-92





Me gustaría morir en un lugar donde nadie me viera. María, 2011-2012,
Eulàlia Grau



dimensiones variables

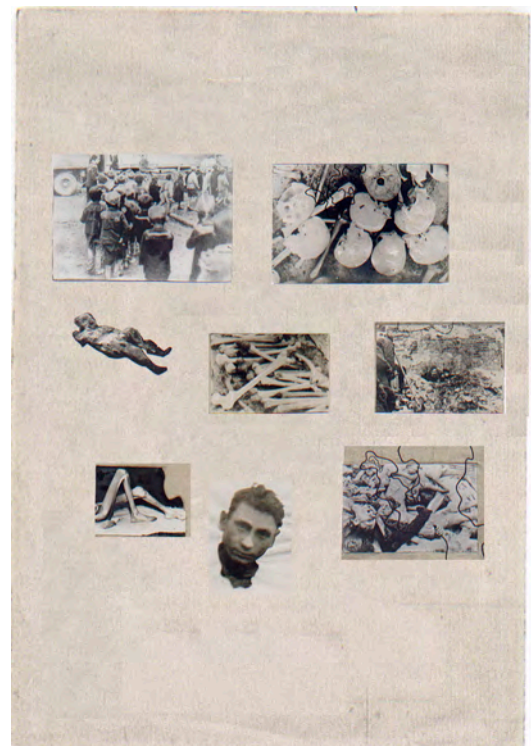
Instalación técnica

Grandas, Teresa (com.), *Eulàlia Grau, Mai no he pintat àngels daurats*, Museu d'art contemporani de Barcelona, MACBA, Barcelona: 2013, p. 149

V. 3 Ejemplos de cómo opera la grafía en la obra

Para ilustrar lo que hemos querido decir y exponerlo visualmente hemos recurrido a alguna de las obras analizadas para, a través de una manipulación digital, crear diferentes versiones de una obra en las que se pueda apreciar el cambio en el espectador de niveles y modos de lectura de la imagen para percibir el mensaje.

Tomaremos como punto de partida la obra de Strzemiński para entender qué cambios se operan con las diversas propuestas generadas por las manipulaciones. Partimos de la serie *A mis amigos los judíos* (1945), constituidas por fotografías de prensa del holocausto nazi. Son ocho obras sobre papel, en las que pega la fotografía en una posición estratégica en el fondo neutro sobre el que también se incorpora el dibujo gestual. Si tomáramos todas las imágenes que aparecen de forma individual en cada obra, y las reutilizamos como si de un proceso de *acumulación* se tratara, obtenemos resultados como estos:





Podemos apreciar cómo la identidad y la fuerza de cada imagen se ha sometido a la jerarquía de la composición, que destacará una foto sobre otra, diluyéndose esta identidad individual en el conjunto. En nuestra lectura como espectadores, partimos del punto marcado por la tensión compositiva, creada al disponer las imágenes, según sea ésta lineal de arriba a bajo o de derecha a izquierda o centrífuga, y, de ahí, continuamos la lectura en base a relaciones (no sólo formales sino de contenido) que genera la distribución en el plano. Las imágenes se han convertido en elementos morfológicos de la composición, aunque, por supuesto, sin dejar de atender a los sucesos que representan, cada parte de la historia nos lleva a otra, y las imágenes pierden su fuerza expresiva individual en favor de la historia en la que están inmersas.

El mensaje puede seguir siendo el mismo, hablar del sufrimiento humano y de unos acontecimientos que no hay que olvidar, pero la rotundidad con la que se enuncia no. En cualquiera de las tres propuestas domina la *interpretación* como modo de hacer la lectura de la imagen, interpretación basada en la relación de contenidos. Vemos que no por acumular se incrementa la fuerza expositiva.



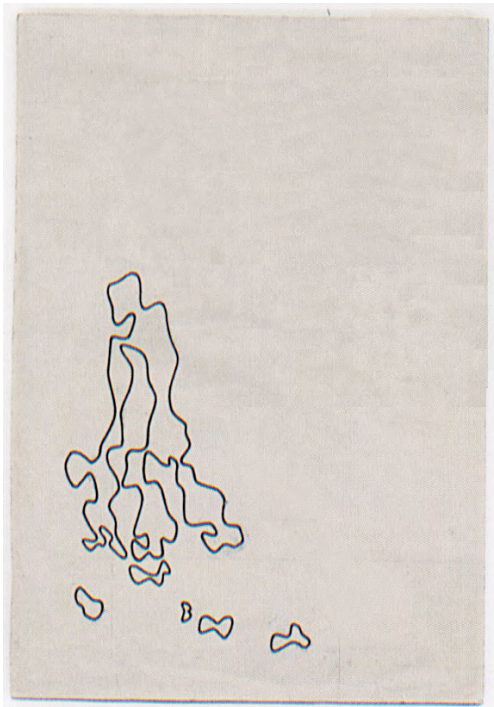
A continuación elegimos dos obras de la serie, una es un retrato, en que la imagen es más neutra, podría aisladamente pertenecer a cualquier contexto sin una carga de representación histórica, y la otra, donde claramente se hace referencia a un suceso violento, en la que aparece un cuerpo quemado. En ambas obras se aprecia bien cómo Władysław Strzemiński elabora el mensaje mediante dos imágenes simples y diferenciadas. Por un lado, la fotografía, por el otro, el dibujo gestual de una casi abstracción de lo que serían huesos (como se ve por la relación de estas obras con otra obra anterior, *Las manos que no están entre nosotros* (1940)¹).



El objetivo es ejemplificar cómo en dos grados diferentes de representación en las imágenes, una más explícita de la violencia y otra más ambigua, la gráfica funciona a niveles emocionales y no meramente estéticos, a lo que nos

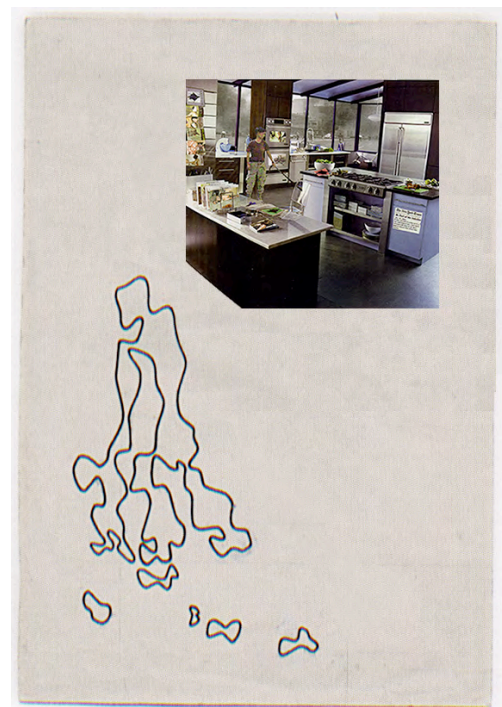
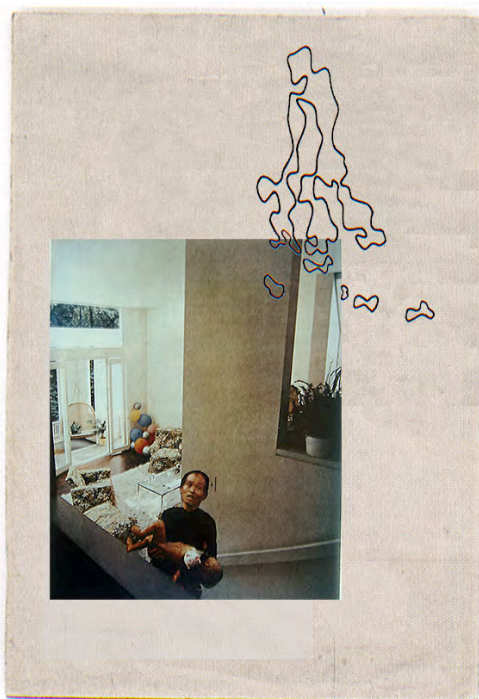
¹ ver cap V.2.1, p. 335

hemos referido como *sensorialidad*; queremos comprobar que realmente la grafía nos coloca más eficazmente ante lo emocional y no el mayor o menor impacto de la fotografía del suceso o la contextualización del mismo (cultural, histórica, personal...).

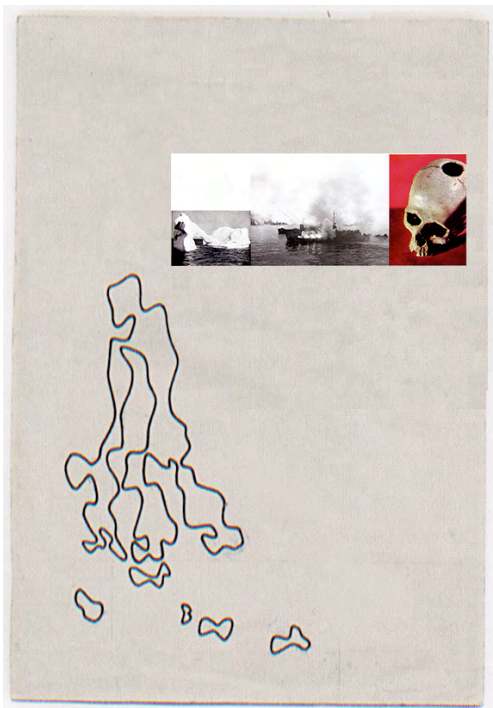


El procedimiento de manipulación que vamos a seguir es primero aislar la grafía y luego combinarla con otras imágenes ajenas a esta serie, como si de otra obra se tratara. Elegiremos imágenes a las que nos hemos referido al hablar del procedimiento de *interpretación* en el apartado anterior, como la obra de Martha Rosler o *huber.huber*.

En esta primera imagen hemos eliminado la fotografía del retrato para quedarnos con el



trazo, comprobando que le faltan elementos para poder hacer una lectura coherente. Al combinar este elemento con otra fotografía que no es la original, por ejemplo una de las cocinas de Martha Rosler de *Bringing the war home*, vemos cómo se pierden bastante ambos elementos. En el caso de la fotografía, su lectura, que en la obra original era clara y concisa sin desviar la atención del contenido, se ve interrumpida por ese ornamento estético en el que se ha convertido la grafía de Strzemiński. Vemos cómo en la obra de Rosler la interpretación directa, racional, unívoca requiere de los códigos de lectura de la fotografía, y sólo funciona en cuanto que estos códigos (coherencia de escala, color, iluminación, veracidad) van al unísono en todos los elementos que conforman la imagen. En el momento en que incorporamos elementos ajenos al efecto de lo real de la fotografía se debilita el



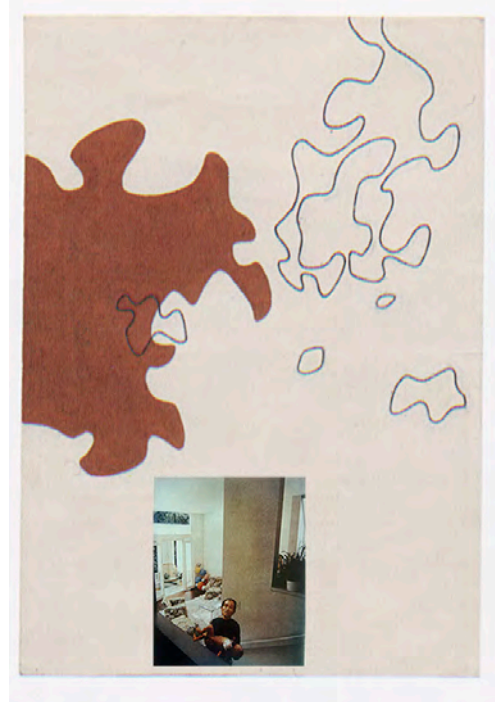
mensaje, o, al menos, se entorpece su percepción. La grafía no aporta nada a la obra de Rosler porque no tiene una función definida.

Lo mismo ocurre con otro ejemplo tomado de haber-haber, aunque en este caso, el hecho de realizar en la obra una yuxtaposición de imágenes que no es un trampantojo, hace que el ritmo de lectura sea otro, puesto que las distintas imágenes no

funcionan como una única como en Rosler, y el elemento grafía es un paso más de la composición, lo cual hace que se integre mejor en el mensaje.

Tomando el otro ejemplo de la obra de Strzemiński,

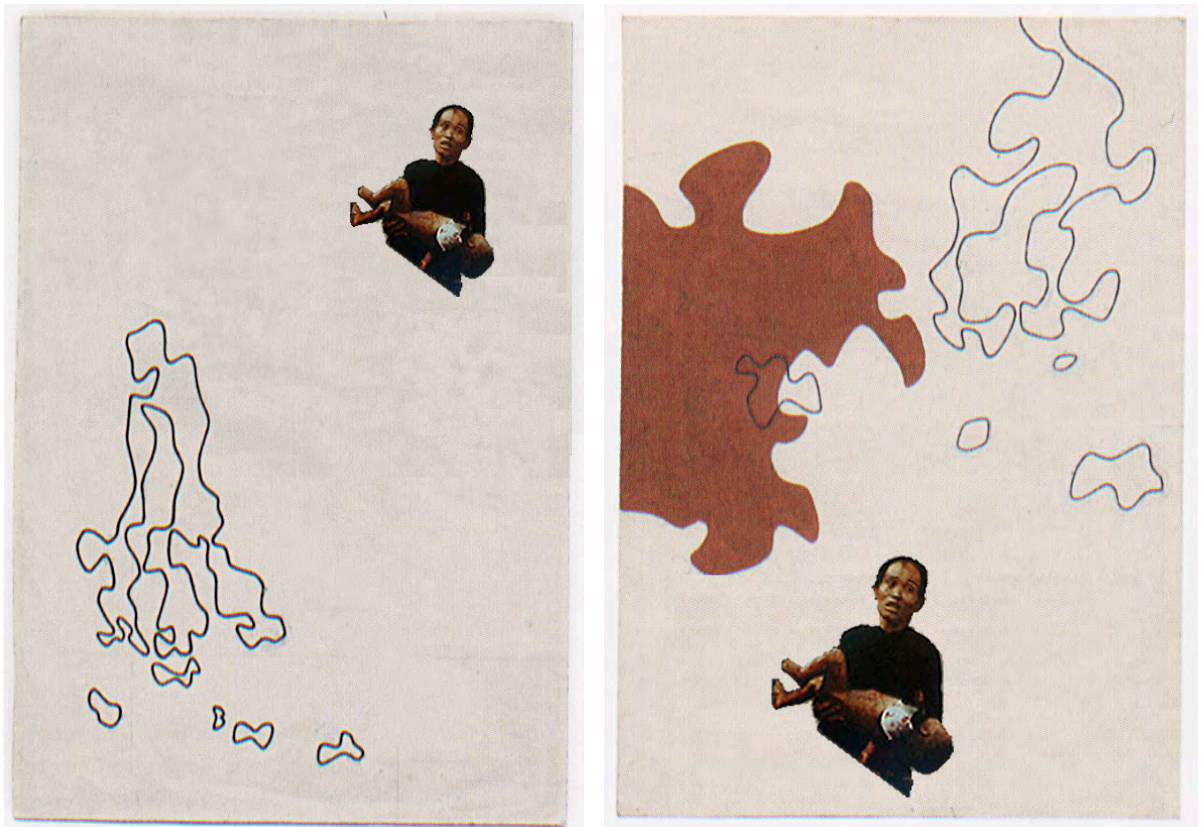




aplicamos los mismos procesos y vemos cómo se cumple algo similar aunque esta grafía incorpore una mancha de color. Vemos que algo que es significativo y otorga fuerza en la obra original, no lo es en las variaciones propuestas. Y más aún, cuando la imagen elegida no es nada más que una amable fotografía de un insecto en una flor, donde la incoherencia es mayor puesto que la mancha no propone una lectura sino una interpretación subjetiva al estilo de los “test de Rorschach” (buscar la figuración en la abstracción).

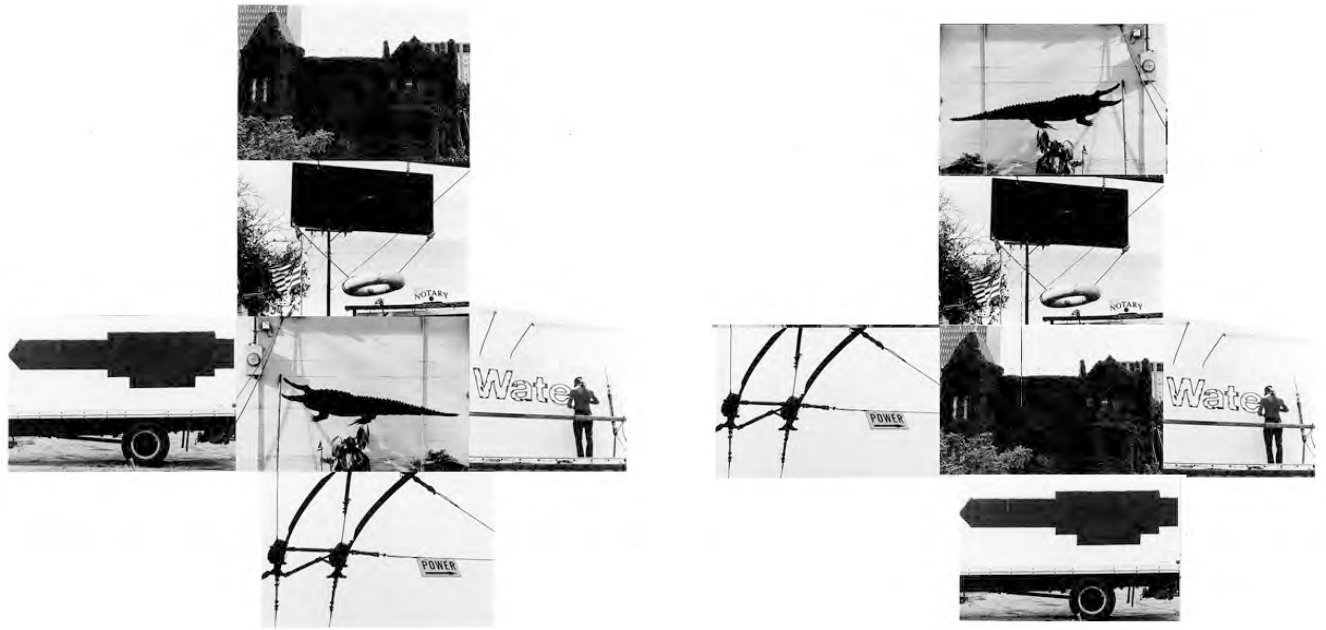
En estos ejemplos, la grafía no funciona a niveles emocionales sino meramente decorativos o, como mucho, interpretativos (tratamos de darles un significado).

Faltaría por comprobar, qué ocurre si la imagen incorporada es un fragmento aislado de la fotografía. Si tomamos de la obra anterior de Rosler, sólo la mujer con el niño muerto en brazos, y la posicionamos de manera que sustituya al retrato



elegido por Strzemiński, nos damos cuenta de que se aproxima más la intencionalidad de las obras que en los casos anteriores, dándose un mayor proceso emocional (*sensorialdad*). En este caso el fondo y la grafía se convierten en el fondo de la fotografía, por lo que es más fácil incorporarlos a su lectura, mientras que en los fotomontajes de fotografías de Rosler, por ejemplo, como ya tienen su propia narración racional (su interpretación) no se apela a nada exterior a la imagen que ellas conforman.

Por otro lado, está la cuestión de la composición que tal vez no haya quedado clara. No es que en la obra de interpretación no haya elementos plásticos que intervengan en la misma sino que éstos son intrínsecos al propio fotomontaje. Por ejemplo, en la obra de Rauschenberg *Serie Photem I* (28) (1981), la propia disposición marca una composición, en este caso, en cruz invertida. Pero no es solamente eso responsable del itinerario de la mirada. Si miramos con más



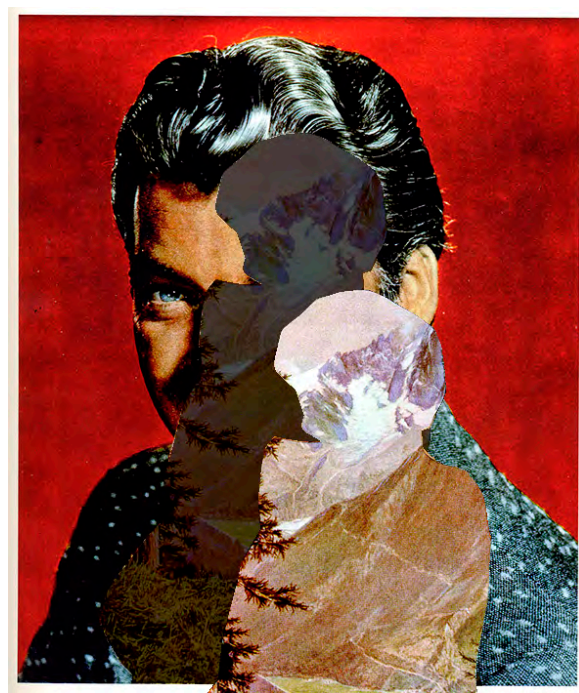
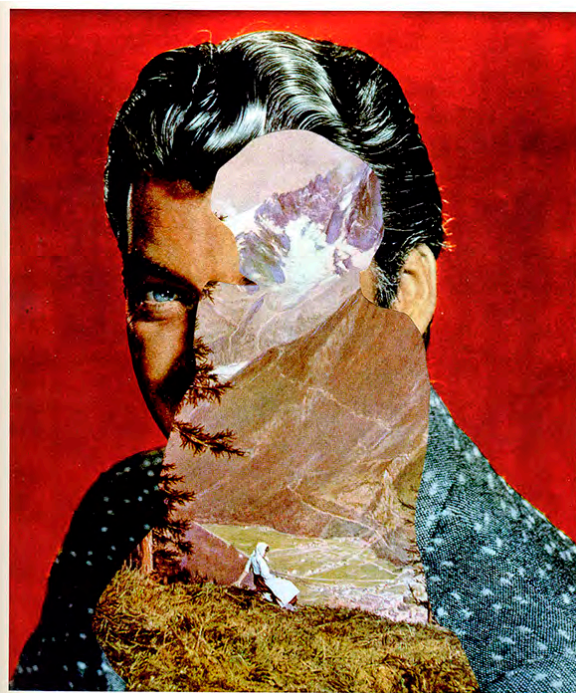
atención, nos damos cuenta de que la cruz no es totalmente rectilínea pues el módulo inferior está ligeramente desplazado a la derecha del eje central. Esto nos da una indicación de cómo tiene que relacionarse el contenido formal de cada imagen con las demás. Lo que este desplazamiento busca es hacer coincidir las líneas de ambas imágenes conectándolas, con lo que la mirada se desplaza de una a otra. Si manteniendo la cruz descomponemos lo demás el resultado se ve visiblemente alterado. Lo que funcionaba como un todo homogéneo desde el punto visual pierde sus conexiones formales, líneas y masas de clarooscuro, que otorgaban continuidad (independientemente ya del contenido que cada imagen aporta a la lectura, hablamos sólo de composición). En la obra original cada imagen contribuye en su disposición a la interpretación del conjunto y queremos poner de relieve que esta lectura se ve reforzada por los criterios compositivos.

Tomando como ejemplo de nuevo a Rosler, en una obra que puede situarse en las antípodas de criterios estéticos, vemos que éstos imperceptiblemente aparecen en la mera elección de la posición de elementos. Para ilustrar este punto,



tomamos la obra y, por manipulación digital, eliminamos aquellas líneas que pueden ser líneas de fuerza.

Comprobamos que efectivamente funcionaban, no sólo como aristas de una pared, sino como tales líneas de tensión, convirtiendo a la figura central de la obra en el centro visual, utilizándose las clásicas leyes de composición.



El caso de Stezaker nos sirve para ver otro procedimiento igualmente efectivo por el que la línea compositiva se incorpora, sin recurrir a la grafía, como elemento morfológico. Es el propio corte el que la genera y por ello participa de la composición no solamente como límite entre dos fragmentos sino como elemento pictórico. En la manipulación que hemos hecho, recurriendo simplemente al desplazamiento y la duplicación, el efecto directo de la percepción en la obra original se retrasa y pierde su impacto orientándonos más a la *interpretación* que a la *sensorialidad*.

Todavía nos quedaría por comprobar una última cuestión, si la grafía del cuadro es resultado del diálogo establecido con la fotografía que aparece, es decir, si la grafía adopta su forma debido a la imagen. Vamos a tomar una obra de Strzemiński de la serie *A mis amigos los judíos* y le vamos a modificar la grafía para que se opere algún cambio en la forma y el trazo.



Original



Falseado

Podemos apreciar que las relaciones dentro del cuadro cambian sustancialmente. Y no sólo esas relaciones sino lo que es más patente, la fuerza comunicativa que el elemento gráfico tiene en la obra original. A nuestro juicio, al descomponer el gesto éste pierde vitalidad, se convierte en un ornamento sin expresión. Podríamos extraer de este experimento que hay una relación en origen entre ambos elementos y, considerando la imagen como punto de partida de la obra, es el gesto el que le sigue, siendo la fotografía la que motiva al gesto. Es decir, el gesto y la impronta son el resultado del diálogo con la imagen, no se han originado a priori si no a posteriori de la elección de la misma.

Todos estos ejemplos son, simplemente, un medio algo “sacrílego” de explicar nuestros conceptos de *interpretación* y *sensorialidad* y una manera de exponer nuestra idea de la función que la grafía, y en general la plástica, tiene en las obras de *rescate* a las que nos hemos estado refiriendo en toda la investigación. De todos ellos podemos ver que la grafía apela más a lo que hemos llamado *sensorialidad* y que las obras cobran mayor intensidad con el apoyo de la plástica, reafirmando todo lo dicho anteriormente en cuanto a nuestra clasificación de las obras de collage. La composición final generada con el apoyo de la plástica nos transporta a estados de riqueza emocional y enfatiza el mensaje racional que las fotografías declaran. Además, hemos visto que, independientemente de los procesos a los que recurran y aunque se pretenda más una obra de lectura racional e interpretativa, muchos artistas no pierden sus relaciones con los elementos tradicionales de la pintura.

VI. CONCLUSIONES

Detrás de esta investigación siempre ha estado la intuición de que había que reconsiderar la realidad tal y cómo nos la transmitían los medios de comunicación de masas siendo conscientes de su capacidad para influir en nuestra vida, nuestras percepciones y nuestra memoria. La información que recibimos por los mass-media, como canales de comunicación que son, está mediatizada, por tanto nuestra noción de realidad puede estar construida sobre falsas premisas que respondan a ideologías de los poderes que dominen los medios. En los procesos de comunicación siempre se sufre en la transmisión una pérdida de información, por omisiones o por falta de comprensión. El hecho de silenciar o manipular la información puede deberse, como dice Didi-Huberman, a intereses políticos, censura o simple ignorancia. De la función de información se pasa a la de persuasión, pues como dice Margarita Ledo, pasamos de ser usuarios a ser clientes de los medios. A su vez, la sobreabundancia de información, una característica de nuestra era debido a la naturaleza de los propios medios, hace que ésta sea difícilmente abarcable, pudiendo llegar como dice Watzlawick al efecto contrario, la desinformación.

Por otro lado y desde la propia práctica artística, nos planteábamos si el arte, al que consideramos como otro medio de comunicación, era capaz de influir en la manera en que los mensajes son recibidos y si podía facilitar la tarea de asimilar la realidad estableciendo un vínculo entre el acontecimiento y la obra, y no solamente a nivel social sino, y principalmente, a nivel individual. Partíamos de mi propia obra como origen de estas cuestiones puesto que en ella se indaga en las relaciones entre la realidad y los medios de comunicación de masas portadores de la noticia, con objeto de asimilar la sucesión y abundancia de acontecimientos. Para ello, el uso del collage nos permitía poner en relación directa la representación visual de los

acontecimientos (la fotografía de prensa) y la producción de mensajes con medios plásticos (la gestualidad, el color y la composición de la pintura). Ya que a nivel personal encontrábamos en el procedimiento del collage la práctica idónea para poner en conexión arte y realidad, puesto que facilita una estrecha relación con los hechos de la actualidad, y teniendo en cuenta su activo papel en las vanguardias históricas, nos planteábamos su vigencia en el arte contemporáneo.

Analizando mi propia obra fueron surgiendo las cuestiones que me preocupan en torno a los mass-media y su relación con la realidad, cuestiones que he ido tratando de situar en el contexto del pensamiento y del arte contemporáneo. Considero importante el problema de la representación del mundo, el cómo manejamos la noción de realidad y hasta qué punto los medios son elementos informadores, distorsionadores o conformadores de nuestra concepción de la misma, ya que nuestras creencias dirigen nuestras acciones y nuestras emociones.

Viendo las formas de abordar el estudio del procedimiento de collage en el arte, planteada sobre todo como una historia de evolución lineal o como un estudio particular de determinados movimientos artísticos, vimos la necesidad de entenderlo desde la propia experiencia artística. Bajo la influencia de Didi-Huberman, en su concepción de la historia y del pensamiento moderno y su visión de la imagen, encontramos un modelo de aproximación al hecho artístico, hallando similitudes entre sus ideas y mis proposiciones artísticas.

El estudio de la relación entre los mass-media y la representación de la realidad nos ha llevado hacia lo que hemos querido denominar *rescate* como forma de volver a traer, de recuperar para el presente, los contenidos de la noticia y reelaborar sus significados. Partiendo de la fotografía de prensa, el *rescate* propone un modo de collage que pone en relación arte y acontecimiento. La noticia, que es efímera, rápidamente sustituida por otra más reciente, y poco proclive a favorecer el

pensamiento sobre los hechos sino sólo a constatar, se convierte en materia para la reflexión y la memoria.

Por otro lado, desde la recepción de la obra por el espectador, se propone diferenciar dos actitudes básicas, lo que denominamos *interpretación* y lo que definimos como *sensorialidad*, discerniendo entre una actividad intelectual en la lectura de la obra o una reacción emocional que facilite la comprensión de la misma a un nivel no racional. Los elementos diferenciadores en cuanto a la práctica artística se basan en tres procedimientos de collage: la acción de cortar y pegar, el operar por acumulación y superposición de fragmentos o la inserción de la grafía como elementos plásticos en la obra. Es posible que la preponderancia de uno u otro procedimiento lleve al espectador por caminos de la interpretación o conecte con un nivel más emocional de comprensión. También a esto se ha tratado de dar respuesta.

En definitiva, nuestro estudio propone que el *rescate* como procedimiento de collage es un medio idóneo para resolver el conflicto entre los mass-media y la realidad y que el arte, tanto desde su práctica como desde su recepción, es capaz de inducir cambios en nuestra manera de comprender y abordar la noción de realidad. Se trataría de dilucidar cómo los medios afectan a nuestra memoria del presente, a nuestra percepción de la realidad social y cómo modifican nuestra experiencia directa de las cosas.

Partiendo de mi proceso de creación como desencadenante de esta investigación, constato que se dan ciertas características recurrentes en cuanto a temas y procedimientos, que son consecuencia de mi reacción personal ante la saturación de los mensajes de los mass-media y la información parcial que ofrecen, en una sucesión de acontecimientos que hace difícil su asimilación. Apoyándome en la selección y el archivo de las fotografías que ilustran los hechos de la realidad a

través de la noticia, voy creando una imaginería propia que posteriormente iré incorporando a la obra basándome en el procedimiento de collage, trabajando sobre la reinterpretación para, finalmente, generar la reflexión que suscita la asociación de ideas por yuxtaposición en combinación con la plástica, fundamental en mi obra. A la hora de entender los mecanismos por los que este proceso se pone en marcha, surge la cuestión de cómo influyen en nuestra vida la continua generación de noticias y si es posible desde el arte intervenir en el proceso.

Comenzamos con el problema de la representación del mundo, de cómo construimos nuestra realidad y qué elementos nos influyen, viendo que desde una concepción unitaria más antigua de la realidad se evoluciona hacia una noción fragmentaria en la modernidad en la que se pone en duda la posibilidad de abarcarla, imposibilidad que se ve acrecentada en la era de la información en que todo es multiplicable e interpretable, situando la realidad más como proceso de comunicación que como entidad tangible. Eso que denominamos realidad es ciertamente una amalgama de acontecimientos externos y experiencias propias que recomponemos en base al fragmento, que es el elemento estructural que la conforma. El fragmento nos remite a algo mayor, una totalidad de lo que es parte y a lo que representa. Como el todo es inabarcable la parte se convierte en su enunciado, por lo que nuestra construcción de la realidad se basa en la reestructuración de partes. Ya en los albores de la modernidad, un pensador como Goethe se enfrenta a una realidad inestable y en permanente cambio recurriendo a la fragmentación, aislando los fenómenos para volver a ponerlos en relación buscando nuevas posibilidades de recombinación que crean diferentes narrativas. En la confrontación de opuestos se manifiesta el pensamiento. También Goya se basa en el fragmento, representando en la obra momentos extraídos de su experiencia o su imaginación para referir acontecimientos que condensa en una sola

imagen, elegida para asumir toda la carga narrativa y emocional de un suceso que va más allá de lo particular representado.

El pensamiento contemporáneo, que tiene su base en el estructuralismo, del que surgirán las teorías posestructuralistas y posmodernas, nos va a ayudar a situar nuestra propia idea de *rescate* como collage. El «inconsciente estructural» de Lévi-Strauss está basado en la mente humana para la que la realidad es un caos que hay que organizar, y en el que se apoya la propia estructura del sistema a partir de las unidades que lo conforman. La clasificación y agrupación por características nos lleva a la comprensión de la realidad y al conocimiento. El concepto de *bricolage* de Lévi-Strauss, por el que diferentes objetos recogidos y clasificados se ponen en relación, ilustran un aspecto del proceso del collage en que los objetos elegidos por su instrumentalidad pueden volverse independientes del contexto y utilidad original creándose un contexto nuevo. Igualmente, hallamos en la filosofía de Foucault, Deleuze o Didi-Huberman claves que nos ayudan a entender cómo funcionamos en nuestras sociedades.

Foucault, reconociendo que cualquier narración de los hechos es interpretable, busca en las estructuras del sistema las razones por las que nuestro pensamiento se guía, concluyendo que pensamos lo que nos es dado pensar ya que nos guiamos por determinantes que existen antes de que se dé el pensamiento. Estos denominados “a priori” están en la base de estas estructuras que dominadas por los sistemas de poder marcan lo que nos es posible saber. La historia del pensamiento evoluciona por discontinuidades donde cada corte se corresponde con un cambio en estos valores ocultos.

El método de razonamiento de Deleuze se aproxima a la técnica del collage. Rompe con el pensamiento tradicional basado en la existencia de lo real como una unidad y en el que la comprensión se resuelve por jerarquías y oposiciones siempre

dentro de lo que denomina “Lo Mismo”. Lo que él llama pensamiento nómada se aleja de este principio de identidad, fundamentando la construcción de la realidad en lo múltiple y la diversidad, es decir, en “lo Otro” y no en “lo Mismo”. Propone un pensamiento rizomático opuesto al arborescente propio del pensamiento clásico occidental eliminando las raíces para crear un mundo de conexiones entre cualquier punto de la superficie.

Basándose en el estudio del *Atlas* de Aby Warburg y en el pensamiento de Benjamin, Didi-Huberman busca las relaciones invisibles de las cosas en lo que llama un “conocimiento nómada” proponiendo una relectura del mundo. Busca en la historia no la cronología habitual sino la discontinuidad, aquellos detalles que tienen gran importancia en la reconstrucción. Tiene una actitud “arqueológica” que persigue hallar conexiones que están más allá de las jerarquías. Para él, una imagen nos sitúa ante el tiempo pero en la contemplación realizamos siempre una “reconfiguración” en la que interviene tanto el pasado como la memoria. Para él la memoria no puede basarse solo en un listado de acontecimientos sino que debe tener en cuenta las lagunas existentes que nos llegan a través de huellas que hay que rastrear y saber interpretar.

Los postulados sobre la historia, la realidad y la memoria de los filósofos nombrados nos han servido en este estudio para adentrarnos en el collage desde otra perspectiva menos jerárquica y lineal y entender los medios de los que se vale para fabricar su mensaje, basado en el fragmento, las relaciones establecidas en el cuadro y la noción de realidad y entorno sociocultural en el que se crean las obras. Nos planteábamos en la introducción el cómo era posible que la concepción de una realidad única y uniforme asumida por nuestra mente y por los medios de comunicación no chocara con la propia estructura fragmentaria de los mass-media y con la misma multiplicidad de nuestro mundo contemporáneo. El fallo está en que

esta idea de la unidad de la realidad es racional y se basa sólo en ese aspecto, los pensadores se dan cuenta que no sólo con la razón se alcanza la "verdad". El colapso de las certezas y los sistemas totalitarios para explicar y habitar el mundo que suponen las guerras y revoluciones en un mundo civilizado da paso entre los artistas e intelectuales a un pensamiento más crítico, menos acomodado a verdades establecidas y menos apoyado en la razón como sistema de alcanzar la verdad. Kant, Goethe, Goya ya intuían que la razón no lo abarca todo. El arte tiene algo que aportar que está más allá del pensamiento intelectual. El pensamiento estructuralista y sus posteriores derivaciones analizan los sistemas en los que nos movemos, desde el lenguaje a la propia sociedad, acabando con la historia jerárquica y lineal y fundamentando estos sistemas en estructuras fragmentarias. Una realidad fragmentaria no puede ser universal. A la realidad accedemos mediante interpretaciones y el propio sujeto es parte activa en el proceso de dar sentido. El posmodernismo termina de dislocar esta concepción de la existencia de una realidad única, convirtiendo toda realidad en realidades, todo sistema explicativo global en narraciones. Para Vattimo desde lo contemporáneo, o posmoderno, se concibe la realidad desde la simultaneidad y no desde la sucesión. La realidad en un mundo saturado de informaciones se convierte en Watzlawick en el resultado de procesos de comunicación que generan realidades, no existe la realidad única como verdad eterna y objetiva.

Dado el marco conceptual en el que la realidad contemporánea se mueve, para desarrollar nuestro concepto de *rescate*, cuyo trasfondo es el acontecimiento, tenemos que saber cómo influye la fotografía y los medios de comunicación de masas en nuestra concepción de la realidad. Vemos cómo la aparición y desarrollo de la fotografía en la prensa como modo de ilustrar y certificar la existencia de alguna verdad, tiene gran influencia no sólo en nuestra elaboración de la misma sino

también en el propio desarrollo del collage como medio artístico, poniendo en relación directa collage y realidad.

No obstante, esta supuesta verdad fotográfica es puesta en entredicho atendiendo a las reflexiones de teóricos como Sontag, Barthes, Berger, Dubois, Tisseron, Rosler o la obra de Fontcuberta que desde los años 70 vienen analizando la ingenuidad de esta creencia. Una fotografía es una representación y se corresponde con un determinado fragmento de una realidad, un corte a cuchillo como dice Dubois, que es reconstruida en base a indicios. Siempre hay un fuera de campo donde se insertaba originalmente el fragmento extraído, que se hace más o menos presente completando lo que se muestra con lo que imaginamos, aplicando factores psíquicos y culturales. Toda fotografía requiere una interpretación que dependerá de su contexto, la ideología, la intención comunicativa, nuestro conocimiento de los hechos a los que hace referencia y no menos importante el pie de foto o texto que la acompañe.

Apoyándonos en el pensamiento de Debord podemos afirmar que los medios de comunicación se han convertido en mercancía en un mundo capitalista y los presupuestos de verdad que los definen han sido suplantados por otros intereses. Un pensamiento crítico debe reelaborar la información de los medios puesto que nuestra realidad se conforma en base a ellos. El arte sigue siendo un medio de comunicación capaz de transmitir, transformar y operar en la sociedad en la que se crea (Furió). Brihuega defiende la pertinencia de la obra como modo de lucha en contra de la hegemonía de la cultura de masas. El fotomontaje político de las vanguardias inicia una vía de resistencia que se apoya en la fotografía, ligada a la realidad cultural, para generar mensajes y provocar la acción.

Como una forma de collage, el fotomontaje como composición sobre el plano de fragmentos fotográficos no hace únicamente referencia a un procedimiento

técnico sino sobre todo a una concepción de la obra artística y un proceso de la comunicación. El montaje como construcción rompe la unidad o el continuum de la realidad para producir en la recombinación de partes un mensaje o efecto determinado. El resultado va mas allá que la mera presentación del objeto de la fotografía, como dice Domela, el fotomontaje muestra la idea. En esta capacidad de producción mediante la manipulación, la creación mediante el montaje se guía por la ideología o la intención que lo motiva, por lo que las relaciones entre el fotomontaje y la propaganda aparecen ya en los primeros trucajes que se publican en prensa con claros intereses políticos, aunque serán las vanguardias las que lo explotarán como medio de propaganda revolucionario a través de las revistas, el cartel y en el desarrollo de la publicidad.

El mundo artístico ha asumido la creación por el montaje como una herramienta muy versátil que ha trascendido las fronteras de las vanguardias para seguir desarrollándose en la actualidad como medio contemporáneo. El collage no ha dejado de dar frutos y no ha envejecido como recurso porque no se queda en mero procedimiento técnico sino que conlleva un desarrollo del pensamiento basándose en la propia estructura de éste. Por los estudios de psicología sabemos que nuestro pensamiento se apoya en las imágenes mentales, es decir, pensamos en imágenes (Draaisma), completando la información que nos llega por nuestros órganos de los sentidos con la experiencia almacenada en nuestra memoria. La memoria es lo que nos permite acumular y relacionar experiencias y por tanto generar conocimiento.

Pero no existe sólo una memoria personal sino que podemos hablar de una memoria colectiva que se construye desde fuera, sobre todo apoyada hoy en día en los mass-media, que reconstruyen y dominan el pensamiento mediante la reiteración o la omisión. La memoria del presente, de lo contemporáneo que se

conforma en base a los hechos de actualidad, configura nuestra realidad. Los medios tienen la capacidad de marcar aquello que quieren que se recuerde o igualmente que se olvide. Por tanto dirigen y manipulan nuestra atención. Si nuestra construcción del presente no se apoya en la experiencia sino que toma las imágenes prestadas de los medios estamos construyendo una memoria empobrecida. Y además, cuando la rápida concatenación de hechos impide su asimilación y la propia naturaleza de los medios, que presenta estos hechos aislados de un pasado y de un futuro, estamos ante lo que Debord califica de espectáculo, una «cultura del simulacro». Y simulacro es también la falta de realidad que hay en las propias representaciones de los acontecimientos ante o para los medios, lo que Dorfles denomina el “pseudoacontecimiento”. Por otro lado, como afirma Watzlawick, el exceso de información tiene como efecto la desinformación. Para Todorov este exceso amenaza nuestra memoria en un almacenar sin sentido, sin una selección que permita la reconstrucción basada en la reflexión. Sin memoria iríamos a la destrucción de nuestra propia historia, a la alienación.

Una memoria no puede basarse en los archivos que almacenan datos sino que es un fenómeno psicofísico que tiene que experimentarse como pasado, como el recuerdo de algo vivido (Draaisma). Si la memoria no se constituye por una experiencia autobiográfica, queda limitada a datos convirtiéndose en algo frágil y volátil, a lo que José Luis Brea se refiere como la cultura RAM. El apoyo cada vez mayor en sistemas artificiales de archivo hacen que la tecnología nos vuelva cada vez más desmemoriados, la acumulación de datos no lleva a la memoria. Sólo mediante la asociación podemos desarrollar el recuerdo, un recuerdo que según Tisseron se forma de fragmentos y evocaciones, nunca completo, y al que se llega vinculando la información. Sabemos que la memoria es fragmentaria y según Draaisma se conforma por estructuras o patrones existiendo mecanismos que

pueden usurpar su lugar. La rapidez y superficialidad con que se nos presenta la información diaria puede alterar estos patrones para abandonarnos al proceso mental de facilitación, no incorporando realmente nuevos conocimientos, y mucho menos aplicando una actitud activa frente a las nuevas informaciones, favoreciendo que la noticia se vuelva patrón: así, en los mass-media parece que todo se repite.

Hasta aquí hemos podido constatar cómo la realidad se nos muestra fragmentaria y es reinterpretable y cómo la fotografía como base comunicativa de medios de masas como la prensa es portadora de significados que requieren de un contexto para su lectura. Este contexto es manipulable y consecuentemente el arte ha utilizado esta capacidad polisémica de la imagen para transmitir sus propios mensajes. El hecho de trasvasar o recuperar fotografías en otro contexto nos conduce al concepto de *rescate* que, tal y como lo postulamos en esta tesis, conlleva la intención de restablecer una realidad difícil de asimilar en su variedad y diversidad mediática, para situarla en una posición más acorde con los mecanismos del pensamiento y los procesos de la experiencia. La intención de *rescate* es el generador de la obra. Todo *rescate* lleva aparejada una crítica porque lo que lo motiva es una necesidad de restablecer una omisión o devolver algo al presente, junto a lo enunciado denuncia, vuelve a poner de relieve aquello que rápidamente queda en los márgenes o cae en el olvido tratando de anclarlo de manera más permanente y con mayor sentido a nuestra memoria. A través del *rescate* la obra de arte será capaz de resituarnos ante los acontecimientos proponiendo una nueva manera de abordarlos, igualmente desde la información pero sobre todo desde la experiencia artística. Y aquí es donde aquello que consideramos propio del medio pictórico, los elementos de la plástica, pueden aportar algo como veremos a la simple disposición de imágenes y el mero significado por asociación.

El collage, como proceso que recupera todo tipo de elementos generados por la sociedad, puede convertirse en agente de *rescate* cuando en sus intenciones tanto como en sus materiales está la reinención de la realidad mediática. Por tanto la investigación continúa con una revisión y análisis de aquellas obras que desde los inicios del arte moderno se han acercado a este concepto, puesto que el collage ha estado presente en casi todas las manifestaciones artísticas del siglo XX. Lo encontramos en el cubismo de Picasso, que introduce el signo como elemento formal además de como significado, participando los elementos que incorpora tanto de la plástica como de la actualidad. Duchamp sienta con el *readymade* las bases para el arte moderno, rescatando de lo cotidiano objetos que son elevados a la categoría de arte y viceversa, haciendo una transposición del lenguaje de un medio a otro. Con Duchamp la realidad se integra en el arte. Por su parte, el movimiento Dada elabora el contradiscurso al discurso dominante para lo que no duda en utilizar los elementos del propio discurso. Los surrealistas añaden la subjetividad como motivo de la obra, naciendo sus collages de la experiencia más introspectiva del individuo. La vanguardia de Estados Unidos se nutre de los logros europeos desarrollando cada artista vías personales de expresión. Se emplea el término de *assemblage* para ampliar un procedimiento técnico de cortar y pegar con otras muchas manifestaciones del arte como la *performance* o el *happening*. Cornell supone el enlace entre el surrealismo que llega de Europa y la vanguardia americana aportándole al collage la tercera dimensión. Muy influido por Cornell, Rauschenberg utiliza elementos tanto de la vida cotidiana, de los medios de comunicación y referencias personales en una obra que busca situarse en lugares inexplorados, en el hueco que queda entre el arte y la vida. No abandona su pincelada expresionista, muy gestual, que incorpora de manera fluida a la obra sin dejar predominar el ensamblaje en una obra que se mantiene mayormente pictórica.

En la relación que se establece entre la imagen y la realidad, los artistas neofigurativos reinstauran una relación icónica, de semejanza, entre el objeto y su representación. La vuelta a la figuración se apoya mayormente en la fotografía y los procesos fotomecánicos por su capacidad identitaria con la realidad que representan. El archivo es la materia prima de la que se parte creado por el propio artista según criterios personales. El tema es la realidad y su dominación ideológica. En el Arte Pop esta relación con la realidad está vinculada a los procesos de comunicación de masas y las manifestaciones culturales más comunes de las sociedades capitalistas. Se produce una transferencia de códigos entre campos diferentes provocando en el espectador la reflexión sobre el consumo y los medios de vida que promocionan. Llevando la atención hacia lo banal, el fotorrealismo persigue igualmente esta mirada atenta sobre una realidad neutra y cotidiana que sin embargo no carece de importancia, aunque no propone ninguna interpretación, solo constatar mediante la observación. El happening incorpora la experiencia sensorial al hecho artístico, facilitando al espectador la vivencia directa y promoviendo el cambio por la acción.

La revisión del pasado se hace de una manera muy particular con los artistas del denominado neoexpresionismo alemán. La historia es reinterpretada desde un punto de vista autobiográfico recurriendo a la cita, el pastiche y el fragmento en una actitud típicamente posmoderna. La aportación que hacen a la interpretación de la realidad es totalmente subjetiva y cargada de exaltación del yo.

El apropiacionismo se cuestiona sobre la realidad y el papel de su propia representación. La proliferación de imágenes en los mass-media hace que se llegue a suplantar la experiencia directa en vez de servir para interpretarla, por lo que hay que buscar directamente en la imagen las estructuras de significado. Goldstein trata de demostrar cómo el reconocimiento que hacemos de las imágenes proviene de

nuestra experiencia de la televisión y la prensa. La cita ha sido utilizada en toda la historia del arte pero es ahora cuando la referencia se convierte en objeto de reflexión dándole una significación a la misma acción de apropiar.

Con el feminismo se da un paso muy importante en cuanto a la función activista del arte en que la realidad social pasa a ser manifestación artística. Se desenmascaran las estructuras que mantienen la hegemonía del hombre blanco. Son capaces de crear una nueva mirada para conformar una nueva realidad. Utilizan los mass-media para hacer contradiscursos; son educadoras, moderadoras, activistas y utópicas y tienen mayor compromiso con la vida y la sociedad que con el arte.

La manera en que diferentes artistas han aplicado el procedimiento del collage en su propia obra habla de la intención comunicativa marcando no sólo la apariencia sino el sentido de la misma. Por ello, atendiendo a la técnica hemos propuesto la agrupación de obras en base a tres procedimientos: cortar y pegar, acumulación/superposición y uso de la grafía, categorías que surgen del estudio de diversas obras que emplean el procedimiento del collage, y aunque sirven a nuestro propósito de análisis no son cerradas ni exhaustivas. La principal diferencia entre los dos primeros, cortar y pegar y acumulación/superposición, aunque ambos parten del acto de cortar, estriba en el modo e intención en que los elementos se sitúan sobre la superficie.

En el primer caso, la yuxtaposición de fotografías hace que los significados se enlacen de una imagen a otra, componiendo un sentido de conjunto. La lectura se configura en base a la interpretación que hacemos de cada imagen por separado pero produciendo un nuevo sentido por asociación. La yuxtaposición permite la confrontación de conceptos e ideas basándose en las imágenes y los elementos compositivos para generar nuevas realidades. La obra siempre requiere del

espectador un esfuerzo de interpretación aunque la lectura pueda ser directa e inmediata. El corte es un elemento compositivo en la formación de bordes que superan su condición de límite para transformarse en líneas y formas elocuentes, elementos con significancia. Pero la yuxtaposición, en el acto de cortar y pegar, no es simplemente suma de elementos significativos sino que puede ocurrir que los significados se anulen o subviertan, como en la obra de Stezaker.

La acumulación no es disposición en el sentido de marcar las diferencias por la confrontación, como en la yuxtaposición, sino que el sentido está más en el propio abigarramiento, en la abundancia. Esta manera de operar delata el *horror vacui* en su tendencia a rellenar por completo el espacio de la representación, o puede derivarse hacia el archivo en el que la obra opera en el tiempo y no es fácil hallarle un final. La composición puede ser ordenada o caótica, transfiriendo esto al mensaje. El archivo en Aby Warburg ordena el mundo, el caos en la obra dadaísta denota su sinsentido. La intención final es lo que marca el carácter de la acumulación. Pero la acumulación puede ser en positivo o actuar en sustractivo, de tal manera que, la acumulación de fragmentos nos lleve a la desaparición de la vista de partes de la obra. Estos fragmentos, aunque físicamente presentes, sólo quedan como parte del proceso y de la concepción. En la superposición se comprime el espacio y el tiempo y puede llevarse hasta tal extremo que al final no quede nada más que un rastro de luz como en la obra de Sugimoto.

El tercer procedimiento, el que denominamos grafía, es una forma de collage en el que el fragmento encolado convive con otros elementos plásticos muy determinantes desde el punto de vista de la significación. Se sitúan al mismo nivel los elementos fotográficos incorporados y los elementos pictóricos, enriqueciéndose ambos lenguajes, ampliándose las posibilidades expresivas y la trascendencia del significado. Hemos visto en la obra de Strzemiński la importancia de la relación que

se establece entre estos dos lenguajes, gesto e imagen, pero aún más hemos comprobado que la imagen fotográfica de prensa es el motivo y el punto de arranque de la grafía. El gesto dialoga con el contenido de las imágenes, siendo capaz, como en la obra de Strzemiński de potenciar lo dramático del sentimiento. La manipulación a nivel gráfico es una herramienta para comunicar tanto a nivel conceptual como emocional. En la fotografía que representa un acontecimiento el contenido semántico genera sentimientos pero la grafía lo amplía hacia significados inefables. Además, la grafía recupera la gestualidad del artista incorporando de nuevo el aura perdida por la reproducción mecánica.

Como consecuencia de esta clasificación por procedimientos surgen dos conceptos alrededor de la creación y recepción de la obra basados en nuestra manera de percibir y entender la realidad. Estos son la *interpretación* y la *sensorialidad*. La *interpretación* alude a un proceso más racional de comunicación en que la lectura sigue parámetros propios del razonamiento consciente, mientras que la *sensorialidad* hace referencia a una experiencia emocional directa. En el primer caso el espectador tiene que analizar y elaborar la información mientras que en el segundo ésta le llega por canales menos racionales, pero sigue manteniendo su intención de comunicación. Para ilustrar este punto, podríamos definir la diferencia que hay entre la interpretación y la sensorialidad como la que hay entre la “declaración” y la “sugerencia”.

Hemos podido constatar que en la mayoría de los casos estudiados, en los procesos de cortar y pegar o en los de acumulación/superposición se precisa de la *interpretación* para llegar al significado de la obra, mientras que en aquellas obras en las que se hace un uso generalizado de la grafía tiene mayor presencia los procesos emocionales, que englobamos bajo lo que hemos denominado *sensorialidad*. Sin embargo, cuando el corte se constituye en elemento gráfico nos

movemos entre *interpretación* y *sensorialidad* en lo que éste tiene de carácter formal. La grafía es capaz de dirigir el sentido de la obra sin apoyarse plenamente en lo racional. Son los elementos gráficos los que ponen en comunicación los hechos y las emociones que estos hechos suscitan, reforzando el significado del mensaje. La grafía trabaja a niveles de lo no consciente, lo que consideramos una necesidad ante la abundancia de la interpretación en el mundo contemporáneo.

Tras este análisis nos centramos en la obra de tres artistas elegidos porque a nuestro juicio persiguen la elaboración de una realidad diferente, alejada de los discursos fabricados por los mass-media y utilizando los elementos de esos mismos medios para la reconstrucción de una nueva propuesta. Hemos tomado la obra de Martha Rosler por su activismo social y las implicaciones que busca en el espectador al que involucra en aquello que denuncia y critica. De Władysław Strzemiński estudiamos una obra particular en la que el uso de la grafía tiene una relevancia especial como medio de expresión e instrumento de la memoria, para hacer frente a experiencias históricas difíciles de asumir, superponiendo lo emocional a cualquier teorización sobre la creación artística. Eulàlia Grau es una artista en que, al igual que Martha Rosler, su obra parte de la lucha política y feminista, situando el activismo detrás de todo acto de creación y elaborando narraciones en un contradiscurso en el que busca desvelar una verdad.

De estos artistas y para completar el estudio de manera empírica hemos tomado de referencia la obra que, a mi modo de entender representa de manera más fidedigna el concepto de *rescate*, la serie de Strzemiński *A mis amigos los judíos* (1945). Lo que se pretende es comprobar cómo opera la grafía y qué consecuencias tiene para la obra. Modificando diferentes aspectos en algunas de las composiciones de esta serie se contraponen procedimientos de forma que ante los resultados podemos sacar ciertas conclusiones como por ejemplo que la imagen

aislada de su contexto si se acompaña de la grafía en la interacción aumenta su capacidad comunicativa. Otra cosa que hemos comprobado es que una imagen de prensa que tiene un significado cerrado, situada en una obra plástica puede ser un elemento más del cuadro, como si fuera una mancha o ser generadora del resto de la composición. Por ejemplo, en la obra de Picasso *Botella sobre una mesa*, otoño-invierno de 1912, aunque el fragmento fotográfico incorporado se ha elegido como noticia que le afecta personalmente, su uso funcional dentro del cuadro es el de rellenar huecos, es decir, ha sido cortado para ser encajado en un hueco. En la historia del collage este hecho supone una revolución pues es la incorporación del signo (representación del acontecimiento) a la obra, sin embargo, a diferencia de lo que hace Strzemiński, Picasso podía haber pintado esos huecos o rellenado con otro papel sin transformar sustancialmente la obra.

Una de las preguntas que nos planteábamos es si a través del arte podíamos encontrar nuevas vías que generasen una vivencia emocional que incitara la reflexión en torno a los acontecimientos y si la obra podía ampliar el conocimiento del mismo, cuestionarse las causas, implicaciones y alcance de los hechos. Podemos afirmar que el arte es capaz de intervenir en nuestra comprensión de la realidad aportando nuevos datos y maneras de abordarla puesto que nuestras percepciones están mediatizadas por los sentidos y la cultura, requiriendo siempre la interpretación de los fenómenos percibidos. La obra artística puede actuar también como un medio de comunicación que recurre a diversos lenguajes para transmitir su mensaje. Para asimilar un mundo que desde la modernidad sabemos que es fragmentario, necesitamos de un lenguaje pictórico que permita representarlo desde sus propias premisas. Por tanto, el collage se vuelve una herramienta que contribuye a entender la realidad. Dada su naturaleza, es el mejor modo para asimilar el mundo donde vivimos, pues en la confrontación se crean

asociaciones que generan un discurso que fomenta la reflexión y por tanto amplía el conocimiento.

A través del collage el arte se aleja de los modos tradicionales de representación sin necesidad de abandonar la figuración. Los fragmentos incorporados a la obra, al ser elementos tomados directamente de un entorno cultural reconocible, poseen una significación que se incorpora al mensaje. El uso de la fotografía permite mantener un alto grado de iconicidad facilitando la transmisión de ideas. El hecho de recurrir a imágenes de los mass-media hace que, mediante su reelaboración en la obra, podamos resituar una realidad dada. La distancia entre la realidad mediática y la experiencia puede ser resuelta a través de la producción artística con el procedimiento del collage, retomando elementos de esos mismos canales para devolver una visión alternativa.

Con el *rescate* del acontecimiento éste vuelve a ser objeto de reflexión. Si una imagen que ya ha sido dotada de significado en la prensa, se reutiliza en un contexto artístico, este fragmento, con su propia carga icónica y en relación a otros elementos grafico-plásticos, logrará ser portador de nuevos significados. Además de proponer una relación diferente de los hechos, el *rescate* puede provocar una nueva experiencia emocional. Nos relaciona tanto con el pasado como con el presente, volviendo los acontecimientos al ámbito de la consciencia y siendo capaz de detener el tiempo.

El *rescate* es una actitud ante los medios de comunicación de masas y basa su procedimiento en la relación de datos y hechos mediante la plástica, favoreciendo o buscando la reflexión del espectador ante los acontecimientos, bien sea por el intelecto o apelando a la experiencia sensorial a través de la obra, ampliando los niveles de interpretación. Aunque el *rescate* parte de la recuperación (del acontecimiento), se aleja del concepto de “apropiación” en que ésta busca

criticar los estereotipos culturales mientras que mediante el *rescate* trata de comprometerse con la realidad. Situaríamos al *rescate* en un pensamiento “rizomático”, que no tiene jerarquía y se expande en horizontal y que pone en relación los hechos mostrados y los no mostrados, apoyándose en contactos subjetivos y sensoriales, en las “señales” o indicios que las cosas dejan y que el pensamiento occidental dominante obvia.

El conflicto con el acto de comunicación de los mass-media surge porque la historia se construye desde una determinada posición y una historia que se aproxime más a la noción de verdad no puede sino vislumbrarse en las omisiones, en las relaciones imperceptibles que hay que buscar entre los datos visibles y los invisibles. Sin embargo, los mass-media nos plantean una visión uniforme y «verídica» del mundo. La obra de arte puede desvelar y poner de relieve estas relaciones subterráneas para completar la visión parcial de los hechos, proponiendo lecturas a niveles menos superficiales. El collage, apoyándose en la fotografía y la plástica, es capaz de elaborar estrategias para abordar el acontecimiento y mostrar otros aspectos de esa realidad, ayudando también a su asimilación. El modo de transmisión de la comunicación y la abundancia que en la actualidad generan los medios provoca por su misma profusión la anulación de la memoria. El conocimiento pasa por la selección de fragmentos, saber escoger, para abordar la información. La propia estructura de la obra de collage hace referencia a la estructura de redes en las que vivimos y propone una manera de unificar y darle sentido a ese mosaico de datos. En la contemplación de la obra se puede detener el tiempo del observador situándolo ante un momento que no sea inmediatamente pasado como ocurre con la sucesión de la noticia.

El aquí y el ahora debería ser el objetivo último de la obra artística. Esta actitud que parece del campo de la psicología lo es también del arte. Estar en el

"ahora" para muchas personas es una tarea difícil (debido especialmente a la sobreinformación) y para el artista, que es capaz de recoger en profundidad las señales que se suceden en el día a día, todavía más. La alienación que provocan los medios tiene que ser contrarrestada, y una manera de estar en el "ahora" es recoger y proceder a elaborar obra a través de los desechos que producen. El o la artista produce obras que le permitan acercarse a ese estado de "totalidad" donde se ha logrado la síntesis de la realidad, el sentimiento de lo que existe y de lo que produce, de lo que desaparece, la conciencia de su posición ante los hechos, del tiempo detenido, de lo que no se muestra pero se intuye que está.

Dentro de los procedimientos analizados del collage y sus técnicas hay algunas que van a permitir mejor que otras alcanzar este estado. Por ejemplo, acumular y yuxtaponer son acciones que repiten o son espejos de la forma de vida por lo que pueden reforzar los esquemas que pretendemos neutralizar. Sin embargo a través de la composición, la plástica y la grafía (Barthes), se pueden alcanzar niveles profundos de entendimiento de la realidad. Al enfrentar dos imágenes o al mostrar una imagen de los mass-media favorecemos la reflexión pero al incorporar cualquier elemento de la plástica tradicional ampliamos la conciencia del ahora. Lo que la plástica aporta es que unas veces posiciona, otras redirige, fuerza asociaciones entre imágenes o las niega, provoca la unión entre lo racional y lo emocional.

Es una actitud desde los inicios del collage por las vanguardias el generar contradiscursos a la ideología dominante. El mejor modo de hacerlo es a través de la propia materia que produce, es decir, la noticia. Estar en el aquí y en el ahora implica para el o la artista tomar partido de lo que acontece, hacer política, saber mostrar el sentir de la época que le ha tocado vivir, es un sentimiento que alcanza

otros niveles de percepción. Si la obra está "completa" le permitirá adelantarse al futuro y será reconocida en el pasado.

Este trabajo concluye aquí pero, en el amplio campo del collage, quedan en la actualidad caminos abiertos de investigación sobre lo que aportan las herramientas digitales al proceso, preguntándonos si realmente provocan un cambio cualitativo en cuanto a la creación y recepción de la obra, dada la diferente naturaleza de los materiales de creación. Y en ese sentido, estudiar la relevancia de la eliminación de la textura física del fragmento, de lo matérico, frente a la virtualidad de la imagen digital, que ya no permite la incorporación real del objeto en la obra, algo que ha estado en la base del proceso del collage y ha sido determinante para el desarrollo del arte moderno, con lo que es posible que estemos asistiendo al final de un periodo. Habrá que ver qué tiene que aportar la virtualidad como concepto. Quedaría por resolver si el mundo digital es el final de un proceso iniciado en la modernidad o si es el inicio de una nueva era en la percepción y en la comunicación, siendo conscientes de que el *remix* y el *sampler*, el corta y pega, la apropiación, es algo que forma parte de nuestra vida cotidiana.

VII. BIBLIOGRAFÍA

- Albera, F., *Eisenstein et le constructivisme Russe*, Lausanne: L'Age D'Homme, 1990
- Alcoberro, Ramón, *Guía breve de Gianni Vattimo*. Disponible en: <http://www.alcoberro.info/pdf/vattimo5.pdf>, [consulta 22/05/2014]
- Aliaga, J. V., (coord.), *Hannah Höch*, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Aldeasa, 2004
- Apollinaire, Guillaume, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid: Visor, 1994
- Aragon, Louis, *Les collages*, París: Hermann, 1965
- Ares, Berta, *Tzvetan Todorov: "Hay que convertir la indignación en acción política"* 21/01/2012. Disponible en: <http://www.revistadeletras.net/tzvetan-todorov-hay-que-convertir-la-indignacion-en-accion-politica/>, [consulta 22/05/2014]
- Arnaldo, Javier, *Goethe. Paisajes*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008
- Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid: Alianza Forma, 1985
- Atkins, Helen, "John Heartfield (1891-1968)", *Berlin-Moskau 1900-1950*, cat. exp. Berlinische Galerie Berlin, München: Prestel, 1995
- Aumont, Jacques, *Montage Eisenstein*, London: BFI Publishing, 1987
- Baeza, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001
- Barañano, Kosme de, (dir.), *Fotomontaje en la colección del IVAM*, Madrid: Aldeasa, IVAM Centre Julio Gonzalez, 2000
- Baticle, Jeannine, *Goya de sangre y oro*, Madrid: Aguilar, 1990
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós, 1990
- _*Obras completas (Tomo II, 1996-1975)*, París: Éditions du Seuil, 1994
- _*El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra de la escritura*, Barcelona: Paidós, 1987
- _*Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Paidós, 1986
- Bauzá Bardelli, Alejandro, *El Atlas de Gerhard Richter*. Disponible en: http://globalartarchive.com/Alejandro-Bauza_El-Atlas-de-Gerhard-Richter.pdf, [consulta 22/05/2014]

- Baudelaire, Charles, *Ouvres complètes*, París: Gallimard, 1961
- Baudrillard, Jean, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, Madrid: Siglo XXI, 2009
- Bauman, Zygmunt, *Mundo Consumo*, Barcelona: Paidós, 2010
- *Los retos de la educación en la modernidad líquida*, Barcelona: Gedisa, 2008
- Benjamin, Walter, “Pequeña Historia de la Fotografía”, en *Discursos Interrumpidos, I*, Madrid: Taurus, 1990
- “La obra de arte en su reproducción técnica”, *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989
- *Libro de los Pasajes*, Madrid: Akal, 2005
- *Sobre la Fotografía*, edición y traducción de: J. Muñoz Millanes, Valencia: Pre-Textos, 2008
- *Desembalo mi biblioteca, el arte de coleccionar*, Palma: José J. de Olañeta, 2012
- Berger, John; Mohr, Jean, *Otra manera de contar*, Murcia: Mestizo, 1997
- Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2000
- Bolívar Botia, Antonio, *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid: Cincel, 1985
- Boltanski, D.; Kuspit, D.; Perce, *Christian Boltanski*, London & New York: Phaidon Press, 1997
- Boltanski, C.; Beil, R. (ed.), *Time*, Editorial: Hatje Cantz, 2006
- Bois, Yve-Alain, *Painting as Model*, Cambridge (Mass.) & Londres: The MIT Press, 1990
- Bordes, Juan, *Hª de las teorías de la figura humana*, Madrid: Cátedra, 2003
- Borges, J.L., *Artificios*, Madrid: Alianza Editorial, 1993
- “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Narraciones*, Madrid: Cátedra, 1981
- Boswell, Peter, *The photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis: Walker Art Center, 1996
- Brassaï, G., *Conversaciones con Picasso*, Madrid: Aguilar, 1966

- Brea, José Luis, *El inconsciente óptico y el segundo obturador. Un ruido secreto*, Murcia: Mestizo, 1996
- *Nuevas estrategias alegóricas, 1989-1990*. Disponible en: joseluisbrea.net/ediciones_cc/nea.pdf Murcia: Cendeac, 2008, [consulta 22/05/2014]
- *Cultura_RAM, mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Disponible en: joseluisbrea.net/ediciones_cc/cram.pdf, 2005-2007, [consulta 22/05/2014]
- Breton, André, *Los Pasos Perdidos*, Madrid: Alianza editorial, 1972
- Buchloh, Benjamin, "Procedimientos alegóricos. Apropiación y montaje en el arte contemporáneo" (1982), en: Gloria Picazo y Jorge Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad*, Barcelona: GG, 2003
- Buchloh, B.; Chevrier, J.F.; Zweite, A.; Rochlitz, R., *Photography and painting in the work of Gerhard Richter, Four essays on Atlas*, Barcelona: Llibres de Recerca, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA, 2000
- Butin, Hubertus, (ed.), *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*, Madrid: Abada Editores, 2009
- Caballo Ardila, D.; Caballo, D., *Fotografía sin verdad. El poder de la mentira*, Madrid: Universitas, 2011
- Cabanne, P., *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona: Anagrama, 1984
- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra, 1989
- Company, David, *Arte y fotografía*, Londres: Phaidon, 2006
- *John Stezaker – Too Much, Too Little*. Disponible en: <http://davidcompany.com/john-stezaker-deutsche/> [consulta 22/05/2014]
- Cañas Aparicio, María, *La teoría del montaje en Moholy-Nagy: fotomontaje y nueva visión*, [Tesis Doctoral], Facultad de Bellas Artes, Universidad de Salamanca, 1997
- Carulla, Jordi; Carulla, Arnau, *La Guerra Civil en 2000 carteles*, vol.1, Barcelona: Postermil, 1997
- Carrete, J., *Francisco de Goya en la calcografía nacional*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, BMW, 1990

- Carrete, J.; Centellas, R., (comisario), *Mirar y Leer. Los caprichos de Goya*, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Museo de Pontevedra, Palacio de Sástago, Zaragoza 15 diciembre 1999/ 6 febrero 2000
- Castellanos, Paloma, *Diccionario histórico de la fotografía*, Madrid: Istmo, 1999
- Centellas, Ricardo, (coord.), *Raoul Hausmann o el camino de los exilios*, cat. exp. Diputación Provincial de Zaragoza, Palacio de Sástago, 18 diciembre 2008 - 1 febrero 2009, Zaragoza: Salamero, 2008
- Cirlot, Lourdes, *Las claves del Dadaísmo*, Barcelona: Planeta, 1990
- Clark, Marga, *Impresiones fotográficas. El universo actual de la representación*, Madrid: Instituto de estética y teoría de las artes, 1991
- Cottingham, David, "What the Papers Say: Politics and Ideology in Picasso Collages of 1912", en: *Art Journal*, Vol. 47, nº 4, diciembre 1988
- Craig-Martin, Michael, «Richard Hamilton in Conversation with Michael Craig-Martin» (1990), en: Foster, Hal; Bacon, Alex, (ed.), *Richard Hamilton*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2010
- Crimp, Douglas, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*, Madrid: Akal, 2005
- *Pictures, Artist Space*, 1977. Disponible en: www.clubblumen.at/media/crimp.pdf, [consulta 22/05/2014]
- Da Vinci, Leonardo, *Cuadernos de notas*, Madrid: Busma, Poesía y Prosa Popular, nº 28, 1984.
- De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, 1983
- Damasio, Antonio, *El error de Descartes: la emoción, la razón y el cerebro humano*, Barcelona: Crítica, 2006
- Dawn, Ades, *El Dada y el surrealismo*, Barcelona: Labor, 1975
- *Fotomontaje*, Barcelona: GG, 2002
- Dawn, Ades; Cox, Neil, *Marcel Duchamp*, London: Thames & Hudson, 1999
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile: Naufragio, 1995
- *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona: Anagrama, 1999

- Deleuze, Gilles, *Pintura: el concepto de diagrama*, Buenos Aires: Cactus, 2007
- _ *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid: Arena Libros, 2002
 - _ *Proust et les signes*, París: Presses Universitaires de France, 1976
 - _ *Lógica del sentido*. Disponible en: www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, [consulta 22/05/2014]
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos, 1997
- Dempsey, Amy, *Estilos, escuelas y movimientos*, Barcelona: Art Blume, 2008
- Derrida, Jacques, *La diseminación*, Madrid: Fundamentos, D.L., 1975
- Derrida, J.; Brunette, P.; Wallis, D., *Deconstruction and the visual arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994
- Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo (ed.), 2008
- _ *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2013
- Didi-Huberman, George (comisario y textos), *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, cat. exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011
- Didi-Huberman, G.; Chéroux, C.; Arnaldo, J., *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007
- Didi-Huberman, G., "El atlas de imágenes. Releer (remontar) el mundo", Exit, "Cortar y pegar Cut & Paste", nº 35, 2009
- Domela, C., *Fotomontaje*, exposición del 25 abril -31 mayo 1931, Kunstgewerbe Museum, Berlin, sin paginar
- Doran, M., (ed.), *Sobre Cézanne, Conversaciones y testimonios*, Barcelona: Gustavo Gili, Arte Barcelona, 1980
- Dorfles, Gillo, *El intervalo perdido*, Barcelona: Lumen, 1984
- _ *Falsificaciones y fetiches, La adulteración en el arte y la sociedad*, Madrid: Sequitur, 2010
- Draaisma, Douwe, *Las metáforas de la memoria: una historia de la mente*, Madrid: Alianza, 1998
- Droste, Magdalena, *Bauhaus*, Köln: Taschen, 2006

- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1994
- Duchamp, Marcel, *Escritos*, José Jiménez (ed. y prol.), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012
- Eco, Umberto, *Obra abierta*. Ariel: Planeta Agostini, 1992
- _ *Apocalípticos e integrados. Ante la cultura de masas*, Barcelona: Lumen, 1972
 - _ *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen, 1990
 - _ *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1993
- Edwards J.; Oyden P., *7 Reece Mews, Francis Bacon's Studio*, Londres: Thames & Hudson, 2001
- Eguizábal, Raúl, *Fotografía Publicitaria*, Madrid: Cátedra, Signo e imagen, 2001
- Eliade, Mircea, *Mito y Realidad*, Barcelona: Kairós, 1999
- Ernst, Max, *Escrituras*, Barcelona: Polígrafa, 1982
- Eisenstein, S. M., "La dialéctica de la forma cinematográfica", en: *El cine soviético de todos los tiempos*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, col. Documentos, nº1, 1998
- Fanés, Fèlix, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*, Madrid: Alianza, 2007
- Fernández Alonso, Isabel, "Evolución del panorama de la televisión en la España democrática: claves, políticas y actores hegemónicos"; conferencia pronunciada dentro de las jornadas Medios de Comunicación en tiempos de crisis. Información, alternativa y ficción. Huesca, diciembre 2011
- Fernández-Santos, Elsa, "Cuando somos lo que acumulamos", El País, domingo 13 de febrero 2011
- Ferro, Manuel (dir.), *Jirí Kolár: objetos y collages*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996
- Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas*, Fotografía y verdad, Barcelona: GG, 1998
- _ *Estética fotográfica*, Barcelona: GG, 2003
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Argentina: Siglo XXI, 1968
- _ *Historia de la locura en la época clásica I*, Madrid: FCE, 2002
 - _ *Historia de la locura en la época clásica, II*, Madrid: FCE, 2002

- Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona: GG, 2004
- Friedel, Helmut, (ed.), *Gerhard Richter: Atlas*, Colonia: Walther König, 2006
- Furió, Vicenç, *Sociología del arte*, Madrid: Cátedra, 2000
- Gadamer, "Verdad y método". Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/gadamer.pdf>, [consulta 21/05/2014]
- Gadner, Howard, *Arte, mente y cerebro*, Argentina: Paidós, 1997
- Ganteführer-trier, Anne, *Cubismo*, Barcelona: Taschen, 2004
- García, Ángeles, "Carmen Calvo, cazadora de imágenes", Madrid, 14 octubre, 2013. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/10/14/actualidad/1381741839_051244.html, [consulta 11/05/2014]
- Gergen, Kenneth J., *El yo saturado*, Barcelona: Paidós, 2006
- Giron, L.A., "Entrevista a Umberto Eco", en suplemento semanal XL, Madrid, 1 de julio de 2012
- Goethe, Wolfgang J., *Las afinidades electivas*, Madrid: Anaya, 2000
- _ *Máximas y reflexiones*, Barcelona: Edhasa, 1993
 - _ *Escritos de arte*, Madrid: Síntesis, 1999
 - _ *Poesía y verdad*, Barcelona: Alba Editorial, 1999
- Grandas, Teresa, (com.), *Eulàlia Grau, Mai no he pintat àngels daurats*, Museu d'art contemporani de Barcelona, Barcelona: MACBA, 2013
- _Audio: Sonia 175_eulalia_grau.mp3. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-eulalia-grau/1/exposiciones-antérieures/expo>, [consulta 22/05/2014]
 - _Audio: fons19_eulaliagrau.mp3. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-eulalia-grau/1/exposiciones-antérieures/expo>, [consulta 22/05/2014]
 - _Cutline by Chris Pearson, Espacio Urbano y Tecnologías de Género, 2014. Disponible en http://espaciourbanoytecnologiasgenero.blogs.upv.es/Eulàlia_Grau._Nunca_he_pintado_àngeles_dorados.html, [consulta 22/05/2014]
 - _Vídeo: Eulàlia Grau_Nunca he pintado àngels daurats_-1.mp4. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-eulalia-grau/1/exposiciones-antérieures/expo>, [consulta 22/05/2014]
 - _Audio: Teresa Grandas, Visita a la exposición con la autora, DR-100 (Audio). Disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-eulalia-grau/1/exposiciones-antérieures/expo>, [consulta 22/05/2014]

- _Vídeo: Collage Vigent_ Exposició Eulàlia Grau MACBA-1.3gp. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-eulalia-grau/1/exposiciones-anteriores/expo>, [consulta 22/05/2014]
- _Eulalia Grau "Núvia i rentaplats (Etnografia)", 1973 08 feb. 2013 - 30 jun. 2013 MACBA. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-eulalia-grau/1/exposiciones-anteriores/expo>, [consulta 22/05/2014]
- Greenberg, Clement, *Arte y Cultura*, Barcelona: GG, 1979
- Grosenik, Uta, (ed.), *Women Artists. Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Colonia: Taschen, 2002
- Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, Alianza Forma, 2000
- _ *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-2007*, Barcelona: Serbal, 2009
- Guasch, Anna María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid: Akal/Arte contemporáneo, 2000
- _ *La casa, la calle, la cocina*, reseña de exposición de Martha Rosler, ABC de las Artes, 8 de marzo de 2009, Málaga, Centro José Guerrero. Disponible en: <http://linea-e.com/2009/martha-rosler-la-casa-la-calle-la-cocina/>, [consulta 24/05/2014]
- Guerrilla Girls, *The Guerrilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art*, London: Penguin Books, 1998
- Guigon, Emmanuel, *Historia del collage en España*, Teruel: Museo de Teruel, 1995
- _*Actualidad del collage*, Cyan, nº 20, Madrid, 1991
- Gutiérrez Burón, Jesús, *Las claves del arte cubista*, Barcelona: Planeta, 1990
- Hausmann, Raoul, *Correo Dadá*, Prólogo de Santiago López Petit, Madrid: Acuarela, 2011
- Hamilton, Richard, *Prints and Multiples 1939-2002*, Catalogue Raisonné Etienne Lullin, Düsseldorf: Kunstmuseum Winterthur, Richter Verlag, 2003
- Heartfield, John, *Guerra en la paz. Fotomontajes sobre el periodo 1930-1938*, Barcelona: GG, Colección Punto y Línea, 1976

- Helmore, Edward, "Femenine Mystique", *Wart Flash*, November 2007, p. 18.
 Disponible en: http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2007/11/rosler_jonas, [consulta 22/05/2014]
- Hernández Enríquez, Virginia, "¿Podemos hablar de un feminismo posmoderno?", revista de la facultad de filosofía y letras. Disponible en: <http://cdd.emakumeak.org/tags/1026%E2%80%8E>, [consulta 01/05/2014]
- Hockney, David, *Así lo veo yo*, Madrid: Siruela, 1994
- Huyssen, Andreas, *After The Great Divide, Modernism, Mass Culture And Postmodernism*, London: The Macmillan Press, 1986
- Izquierdo, Victòria; Waldman, Diane, cat. exp. *Mestres del collage: de Picasso a Rauschenberg*, 25 novembre 2005 - 26 febrer 2006, Barcelona: Fundació Joan Miró, 2005
- Iwona DeBoer, Barbara, *Four arts redefined. Wladyslaw Strzeminski's theory of unism*, Master of Arts, 2005 [Tesis doctoral]. Disponible en: drum.lib.umd.edu/bitstream/.../umi-umd-2528.pdf, [consulta 01/05/2014]
- Jaffard, Robert, "El interés de memorizar", *Mente y Cerebro*, nº 43/ 2010
- Jameson, Frederic, *Teoría de la postmodernidad*, Valladolid: Trotta, 1996
- *El posmodernismo y lo visual*, Valencia: Episteme, 1995
- Jiménez Burillo, Pablo (dir.), *Max Ernst, Une semaine de bonté - Los collages originales-*, cuadernº [38, Madrid: Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2009
- Kahn, Douglas; Heartfield, John, *Art and Mass Media*, New York: Tanam Press, 1985
- Kahnweiler, Daniel-Henri, *Juan Gris. Vida, obra y escritos*, Barcelona: Quaderns Crema, 1995
- Kemme, Carola/Beil, Ralf (Hrsg.), Boltanski. Time. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006, p.
- Kenneth, Silver, *Juan Gris 1887-1927*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1985
- Klee, Paul, *Teoría del Arte Moderno*, Buenos Aires: Calden, 1976
- Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona: GG, 2002
- *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza, 1996
- *Los papeles de Picasso*, Barcelona: Gedisa Editorial, 1999

- Kris, E.; Kurz, O., *La leyenda del artista*, Madrid: Cátedra, 2002
- Kuspit, Donald, (ed.), *Arte digital y video digital. Transgrediendo los límites de la representación*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006
- König, Kasper; Richter, Gerhard; Buchloh, Benjamin, *Gerhard Richter*, cat. exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 7 de junio-22 de agosto 1994, Madrid: MNCARS, 1994
- Leighen, Patricia, *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton: Princeton University Press, 1989
- Levi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, México: Fondo de Cultura Económica, 1970
- *Antropología estructural*, Barcelona: Paidós, 1958
- Lemagny, J.C.; Rouillé, A., *Historia de la fotografía*, Barcelona: Martínez Roca, 1986
- Lipovetsky, G.; Serroy, J., *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona: Anagrama, 2009
- Lipovetsky, G.; Sébastien Charles, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona: Anagrama, 2006
- Lofthus, Elizabeth, artículos disponibles en: <http://socialecology.uci.edu/faculty/elofthus/>, [consulta 22/05/2014]
- Luesma, Teresa, (coord.), *César Domela*, cat. exp. Huesca Imagen, 26 de marzo al 2 de mayo 1999, Huesca: Diputación provincial de Huesca, 1999
- Lusk, Irene-Charlote, *Montagen ins Blaue, László Moholy-Nagy. Fotomontagen und Collagen 1922-1943*, Werkbund Archiv 5, Berlin: Anabas, 1980
- Liotard, J. F., *La condición postmoderna*, Barcelona: Ediciones del Drac, 1984
- *La postmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona: Gedisa, 1987
- Lyons, Nathan, (ed.), catálogo *Contemporary Photographers: Towards a Social Landscape*, New York and Rochester: Horizon Press and The George Eastman House, 1967
- Malet, Rosa M., (dir.), *Joan Miró. 1893-1993*, Barcelona: Fundación Joan Miró, 1993
- Marchán Fiz, S., *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal, 1986
- Marina, J. Antonio, *Crónicas de la ultramodernidad*, Barcelona: Anagrama, 2000
- *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona: Anagrama, 1993
- Martín Prada, Juan, "Sampling-Collage", Exit nº 35, Madrid, 2009

- McLuhan, M., *Comprender los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1996
- McLuhan, M.; Quentin, Fiore, *El medio es el mensaje. Un universo de efectos*, Barcelona: Paidós, 1988
- Merrill, J.; Lee, J.; Jay, E., *Medios de comunicación social. Teoría y práctica en Estados Unidos y en el mundo*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992
- Moles, Abraham, *Teoría de la información y percepción estética*, Madrid: Jucar, 1975
- Moya, Adelina, *Nicolás de Lekuona*, obra fotográfica, Bilbao: Museo de Bellas Artes, 1982
- Nakov, Andrei (com.), *Dada y constructivismo*, cat. exp. Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 1 de mayo 1989, Madrid: Aldeasa, 1989
- Nietzsche, F., Vaihinger, H., *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1990
- Olivares, Rosa, (dir.), Exit, "Cortar y pegar Cut & Paste", nº 35, 2009
- Olivares, Rosa, (dir.), Exit, "Remakes", nº 21, 2006
- Olivares, Rosa, Lápiz, "En recuerdo de Antonio Saura", octubre 1998, Madrid
- Ortuño Mengual, Pedro, *Arte y políticas de identidad*. Disponible en: <http://www.artepoliticadeidentidad.org/?cat=14> , [consulta 22/05/2014]
- Osten, Manfred, *La memoria robada, los sistemas digitales y la destrucción de la cultura del recuerdo*, Madrid: Siruela, 2008
- Pachmanová, Martina, "Mobile Fidelities, Conversations on Feminism, History and Visuality", July 2006. Disponible en: www.ktpress.co.uk/pdf/mpachmanova.pdf, [consulta 22/05/2014]
- Panzer, Mary, *Las cosas tal como son*, Barcelona: Blume, 2006
- Pardo, J. Luis, *Deleuze: violentar el pensamiento*, Madrid: Cincel, 1990
- Pauseback, Marianne, *Paul Citroën: Retrospektive Fotografie*, Dusseldorf: Marzona, 1978
- Paz, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid: Alianza Editorial, 1989
- Pérez-Sánchez, A., *Goya*, Madrid: Fundación Juan March, 1988
- Perniola, M., Artforum, "Time and Time again", abril, 1983

- Pierre, Daix; Rosselet, Joan, *El Cubismo de Picasso*, catálogo razonado, Vitoria: Blume, 1979
- Pierre, José, “El Futurismo y el Dadaísmo” en: *Historia general de la pintura*, tomo 20, Madrid: Aguilar, 1968
- Picó, Josep, (coord.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid: Alianza Editorial, 1988
- Piqueras, Norberto; Brihuega, Jaime (editores), *Josep Renau 1907-1982. Compromiso y cultura*, Valencia: Universidad de Valencia y SECC, 2008
- Proust, Marcel, *A la busca del tiempo perdido I*, prólogo de Mauro Armijo, Madrid: Valdemar Clásicos, 2005
- Polanco, J., (ed.), *Picasso 1881-1981*, Madrid: Taurus, 1981
- Polke, Sigmar, *The Editioned Works 1963-2000*, Catalogue Raisonné, Germany: Hatje Cantz, 2000
- Quevedo, Amalia, *De Foucault a Derrida, pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Baudrillard*, Navarra: Eunsa, 2001
- Ramírez, Juan Antonio, *Medios de masas e historia del arte*, Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 1988
- *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Madrid: Siruela, 2006
- Ribalta, Jorge (ed.), *Efecto real, debates posmodernos sobre la fotografía*, Barcelona: GG, 2004
- Richardson, John, *Picasso, una biografía, 1907-1917, Vol. II*, Madrid: Alianza Editorial, 1997
- Richter, Gerhard; Elger, Dietmar, (ed.), *Landscapes*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2011
- Rock, Irvin, *La percepción*, Barcelona: Prensa Científica, S.A., 1985
- Rodríguez, Ángel A., (com.), *Collage, Poéticas mixtas. El collage en Asturias*, Oviedo: Cajastur, 2003
- Romano, Eileen, *Los grandes genios del arte contemporáneo el siglo XX, Picasso 1881-1914*, Madrid: biblioteca EL MUNDO, Unidad Editorial, 2005
- Romero, Pedro G, “Un conocimiento por el montaje”, Entrevista con George Didi-Huberman, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007. Disponible en: <http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=1#leer>, [consulta 22/05/2014]

Rosenblum, Naomi, *A world History of photography*, New York, London, Paris: Abbeville Press, 1997

Rosler, Martha, entrevista. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2008/09/07/arts/design/07kino.html?pagewanted=all&action=click&module=Search®ion=searchResults%230&version=&url=http%3A%2F%2Fquery.nytimes.com%2Fsearch%2Fsitesearch%2F%3Faction%3Dclick%26region%3DMasthead%26pgtype%3DHomepage%26module%3DSearchSubmit%26contentCollection%3DHomepage%26t%3Dqry584%23%2Fsunday%252C%2Bseptember%2B7%252C%2B%2B2008The%2Bnew%2Bseason%252C%2F&r=1&>

_Reseña en: Rush, Michael, *Art/Architecture; A Pure Artist Is Embraced by the Art World*, *The New York Time*, Published: July 9, 2000. Disponible en: Mitchell-Innes & Nash, <http://www.artinfo.com>, [consulta 22/05/2014]

_Reseña en: Hershman Leeson, Lynn, May 12, 2006, New York, NY. Disponible en: <http://library.stanford.edu/search/all?search=martharosler>, [consulta 22/05/2014]

_Reseña en: Mitchell-Innes & Nash, *The Boston Globe*, November 11, 2007. Disponible en: <http://www.miandn.com/artists/martha-rosler/works/1/.pdf>, [consulta 22/05/2014]

_Reseña en: The Worcester Art Museum, *Martha Rosler: Bringing the War Home*, September 22, 2007 through January 13, 2008, Disponible en: www.worcesterart.org/Information/PR/.../8-2-07.pdf, [consulta 22/05/2014]

_Reseña en: Kunitz Daniel, Mitchell-Innes & Nash, *ModernPainter*, Brooklyn Museum of Art, april 2012, portfolio, Disponibles en: <http://www.artinfo.com>, [consulta 22/05/2014]

_Whitechapel catalogue. Disponible en: www.whitechapelgallery.org/.../Gallery1_interp.pdf, [consulta 22/05/2014]

Salm, Christiane zu (ed.), *Manifesto collage. Defining Collage in the Twenty-First Century, About Change, Collection*, Berlin: Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und architektur, September 17, 2012

- Sánchez Oms, Manuel, *El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX. El caso aragonés*, [Tesis Doctoral], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007
- *El collage. Hª de un desafío*, Barcelona: Erasmus, 2013
- San Martín, F. J., *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*, Madrid: Alianza Editorial, 2004
- Schwabsky, Barry, “La nostalgia extrañada”, entrevista a John Stezaker, Exit, “Cortar y pegar Cut & Paste”, nº 35, 2009
- Sauquet, Silvia, *Fotografía Americana del siglo XX*, Barcelona: Fundación La Caixa, 1991
- Schwarz, Arturo, *The complete works of Marcel Duchamp*, New York: Delano Greendidge, 2000
- Schwitters, Kurt, en: cat. exp. *Kurt Schwitters*, 28 de septiembre - 5 de diciembre, Fundación Juan March, Madrid, 1982
- Searle, J., *Intencionalidad*, Madrid: Tecnos, 1992
- Seitz, William C., (cat. exp.), *Art of Assemblage*, New York: MOMA, 1961
- Seton, Marie, *Sergei M. Eisenstein, a biography*, London: Dennis Dobson, 1978
- Simó, Toni. “Los lenguajes visuales de la modernidad collage, assemblage y montaje”, Disponible en: <<http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/17331/1/Loslenguajesvisualesdelamodernidadcollage,assemblageymontaje.pdf>>, [consulta 22/05/2014]
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Madrid: Alfaguara, Santillana, 1966
- *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa, 1989
- *Al mismo tiempo*, Barcelona: Debolsillo, 2008
- *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Santillana, 2003
- Sougez, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid: Cátedra, 1996
- Sougez, Marie-Loup, (coord.), *Hª general de la fotografía*, Madrid: Manuales de cátedra, 2007
- Soussa, Jorge Pedro, *Historia Crítica del fotoperiodismo occidental*, Zamora: Comunicación Social, 2011
- Spies, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradiction*, Paris: Gallimard, 1984

- Spies, Werner, (com.), Max Ernst, *Une semaine de bonté - Los collages originales-*, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, Madrid 2009, en rueda de prensa del 3 de febrero de 2009. Disponible en: <http://www.exposicionesmapfrearte.com/maxernst/>, [consulta 22/05/2014]
- Stoichita, Victor; Coderch, Anna M., *El último Carnaval, Un ensayo sobre Goya*, Madrid: Siruela, 2000
- Stromberg, Roland N., *Historia intelectual europea desde 1789*, Madrid: Debate, 1991
- Susperregui, J. M., *Fundamentos de la fotografía*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1988
- Sylvester, David, *Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona: Mondadori, 2003
- Taylor, Richard, (ed.), *Eisenstein Writings, 1922-1934*, Indiana: BFI / University Press, 1988
- Taylor, Brandon, *Arte hoy*, Madrid: Akal, Arte en contexto, 2000
- “Al filo de la creación”, *Exit*, “Cortar y pegar Cut & Paste”, nº 35, 2009
- Télémaque, Hervé, *Hervé Télémaque: collages 1977-1979, selles (sillas de montar)*, Galeria Maeght, Barcelona, 1983
- Tinterow, Gary (ed.), *Juan Gris, 1887-1927*, Madrid: Ministerio de cultura, 1985
- Tisseron, Serge, *El misterio de la cámara lúcida*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000
- Todorov, T., *Goya a la sombra de las luces*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011
- *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós, El arco de Ulises, 2008
- Valverde, José María, *La mente de nuestro siglo*, Barcelona: Aula Abierta, Salvat, 1986
- *Vida y muerte de las ideas*, Barcelona: Ariel, 2008
- Vattimo, G., *et al.*, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona: Anthropos, 1990
- Vattimo, G.; Aldo Rovatti Pier, (eds.), *El pensamiento débil*, Madrid: Cátedra, 1988
- Waldan, Diane, *Collage, Assemblage, and the Found Object*, New York: Harry N. Abrams, 1992
- Walis, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Akal, 2001
- Warhol, Andy, *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Barcelona: Tusquets, 1993

- Watzlawick, Paul, *¿Es Real la realidad? Confusión, desinformación, comunicación*, Barcelona: Herder, 1979
- Wells, Liz, *Photography, a Critical Introduction*, London: Routledge, 2001
- Wescher, Herta, *La historia del Collage: del cubismo a la actualidad*, Barcelona: GG, 1980
- Yates, Steve, *Poéticas del espacio*, Barcelona: GG, 2002
- Yvars J.F., *El siglo del collage. Una apreciación radical*, Barcelona: Elba, 2012
- Yvars, J.F., (com.), cat., *El collage en la colección del IVAM, Trozos tramas trazos*, 10 de mayo- 19 agosto 2012, Generalitat Valenciana, IVAM, Valencia: Aldeasa, 2012
- Yvars, J.F., (dir.), *Władysław Strzemiński*, IVAM, Centre Julio Gonzalez, 10 febrero- 24 abril, Valencia: Aldeasa, 1994